



"Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture"

Ost, Isabelle

Abstract

À un premier niveau, l'objet de cette recherche consiste à « expérimenter » - le concept est de Deleuze - des points de connexion que je juge essentiels entre l'oeuvre de Samuel Beckett et celle de Gilles Deleuze. J'ai ainsi dégagé chez Beckett cinq points clé, c'est-à-dire cinq éléments indispensables à son écriture, qui ne cessent de faire retour dans son oeuvre, pour se retrouver rassemblés dans l'un des derniers textes de l'auteur, *Cap au pire*. A chacun de ceux-ci, un chapitre est consacré : il s'agit, dans l'ordre, du vide, de la représentation, du sujet, du processus de « minoration » (l'aspiration vers le vide, qui laisse subsister un minimum) et enfin de l'espace-temps. Chacun de ces éléments est lié aux autres, et fonctionne dans tous les écrits ou toutes les réalisations de Beckett - en relation étroite avec le medium artistique utilisé (prose, théâtre, cinéma, télévision). De la sorte, le parcours suivi décrit un mouvement circulaire, et bien...

Document type : *Thèse (Dissertation)*

Référence bibliographique

Ost, Isabelle. *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*. Prom. : Piret, Pierre ; Michaux, Ginette



Université catholique de Louvain
Faculté de philosophie et lettres
Département d'études romanes



Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture

Tome I

Thèse de doctorat présentée
en vue de l'obtention du titre de
docteur en philosophie et lettres
(orientation langues et littératures romanes)

Promoteur : Professeur Ginette Michaux
Co-promoteur : Professeur Pierre Piret

Isabelle OST
(F.N.R.S.- U.C.L.)
Décembre 2005

Abraham van Velde, *Sans titre*, 1950, Paris, Galerie Maeght.

Avant tout, je tiens à exprimer ma gratitude envers chacun des membres du jury pour avoir accepté de lire – donc, d’une certaine manière, d’écrire, ou de réécrire avec moi – ce travail. Je leur sais gré de leurs commentaires et critiques, qui me permettront, je n’en doute pas, de faire évoluer cette recherche.

En particulier, je suis reconnaissante à Évelyne Grossman d’avoir, sans hésiter, donné son accord pour faire partie du jury et prodiguer ses compétences en matière de critique beckettienne et de philosophie. D’autre part, je remercie très chaleureusement Michel Lisse pour l’appui et les encouragements qu’il m’a procurés comme membre du comité d’encadrement de cette thèse, mais aussi depuis la rédaction de mon mémoire de licence.

Je ne pourrais non plus passer sous silence les conseils précieux et l’aide attentive que j’ai reçus, sous de multiples formes, de Laurent Van Eynde : notamment en participant à la recherche toujours enthousiaste, et captivante, qu’il mène comme directeur du Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires des Facultés universitaires Saint-Louis.

Toute ma gratitude va ensuite à Ginette Michaux et Pierre Piret. Le soutien dont j’ai bénéficié grâce à eux ne se limite pas, loin s’en faut, au patient travail d’encadrement et de relecture qu’ils ont accompli tout le long de la conception et de la rédaction de ce texte – tous deux sont parvenus à m’épauler et me guider, tout en me laissant jouir d’une entière liberté. Qui plus est, ils ont réussi à créer, au sein du Centre de Recherche Joseph Hanse – dont je remercie tous les membres, passés et actuels, pour m’avoir accompagnée durant ces quelques années –, une ambiance de travail aussi passionnante qu’amicale. Je souhaite leur exprimer ici ma profonde reconnaissance.

J’adresse en outre mes remerciements sincères au F. N. R. S., sans l’appui duquel il m’eût sans doute été très difficile de mener à bien cette thèse de doctorat, ainsi qu’au Département d’études romanes de la Faculté de philosophie et lettres de l’U.C.L.

Qu’il me soit permis à présent de remercier, plus familièrement, tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l’élaboration de cette recherche. Beaucoup, sans doute, ne se reconnaîtront pas, parce qu’ils ignorent à quel point ce texte, qui aujourd’hui, imprimé, apparaîtra peut-être comme l’aboutissement d’un projet concerté depuis le départ, n’a cessé d’être, en réalité, un cheminement, long mais intense, qui a évolué à chaque découverte, à chaque instant. Le travail de thèse est fait de rencontres imprévisibles ; il dessine, comme dirait Deleuze, la trajectoire d’un devenir. Aussi est-ce pour tous ceux – et ils sont nombreux – qui m’ont permis de « franchir des seuils d’intensité », de devenir en même temps que d’écrire, que je rédige ces lignes. Je pense à tous ces amis avec qui j’ai pu parler, ou simplement passer de bons moments, tous ceux qui ont bousculé mes idées trop étroites, ou ceux aux côtés de qui j’ai couru et parcouru de l’espace – errances semblables à celles des personnages de Beckett.

Je termine ces quelques mots – fin qui n'est qu'arbitraire, et provisoire – en adressant mes tendres remerciements au cercle le plus étroit de ceux qui appartiennent à ce travail. Mes frères et belle-sœur, dont le regard encourageant, gentiment admiratif – au-delà des clins d'œil ironiques, bienvenus –, m'a donné la confiance nécessaire. Mes grands-parents, oncles et tantes, cousins et cousines, pour la motivation que m'ont fournie leurs intarissables félicitations. Un merci tout particulier est aussi dévolu à ma tante Colette pour l'aide substantielle qu'elle m'a apportée : sa patience, sa persévérance, son souci du détail et sa générosité n'ont d'égal, à mon avis, que ceux de Beckett.

Enfin, je pense à ma mère, indéfectiblement présente pour rendre service, elle dont l'optimisme presque inébranlable m'a montré le cap à suivre pour surmonter les épreuves successives et les découragements ; à mon père : je ne pourrais énumérer toutes les façons dont, depuis toujours, il m'a aidée à écrire cette thèse – mais l'une de celles-ci, et non la moindre, est de m'avoir lu chaque soir, il y a longtemps, mes premiers livres...

« Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore ».

Samuel Beckett, *Cap au pire*

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ».

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (cité par Gilles Deleuze, *Critique et clinique*)

Introduction

Il est des auteurs que tout un chacun connaît. « Connaître », dans ce cas-ci, serait presque à prendre dans le sens étymologique du terme : on « naît avec » eux, ils flottent dans l'air du temps, ou l'air que l'on respire, ils appartiennent au paysage culturel dans lequel on vit. Assurément, Beckett fait partie de ceux-là : qui n'a pas lu ou vu l'une ou l'autre de ses pièces les plus connues, croisé ses livres sur les rayonnages des bibliothèques, qui n'a pas rencontré son nom dans les dictionnaires et anthologies ? Qui n'a jamais entendu parler de Samuel Beckett – et ce dans les endroits les plus distants de la planète ? Quant à Deleuze, certes, le cas est quelque peu moins évident : et cependant tout qui s'intéresserait, ne fût-ce que de loin, à la philosophie, doit avoir au moins une fois entendu parler de lui. Mais bien souvent, pour l'un comme pour l'autre, cette connaissance s'arrête malheureusement à quelques lieux communs de la critique, abondamment répétés. Or, dans ces lieux quasi immuables, un auteur, une œuvre s'égare...

Voilà peut-être la raison la plus générale qui a guidé notre choix de départ : Beckett et Deleuze nous semblent trop fréquemment perdus dans un *lieu commun*. « Commun », non seulement au sens de « quelconque », mais aussi au sens où ils partagent, en quelque sorte, un même *topos*, ce que l'on pourrait appeler un malentendu similaire à propos de leurs travaux d'écriture respectifs. Ce malentendu recoupe ce que l'on « connaît » (très vaguement) de ces deux auteurs, lorsque précisément l'expérience que l'on a de leur œuvre se limite à une simple connaissance d'idées reçues. Ainsi, de Beckett, on a dit – comme de beaucoup d'écrivains de « l'avant-garde », avec qui on l'amalgame – qu'il se complaisait dans le nihilisme, le désespoir, la sacralisation de la mort et du néant. Dans son théâtre, dans ses romans, « il ne se passe rien » : pour beaucoup, Beckett reste, sinon l'inventeur, du moins un éminent représentant d'une esthétique du manque. De façon analogue, Deleuze passait tantôt pour le porte-parole de l'anarchisme individualiste, pour qui les caprices du désir débridé font loi ; tantôt, sous couvert d'exalter les forces vitales, sa philosophie se serait, elle aussi, laissé aspirer, dans la mouvance de la déconstruction, par l'indifférencié, le chaos, et, en définitive, la mort. Or il suffit de lire quelques textes de l'un et l'autre pour s'apercevoir de l'énorme malentendu. Un premier lien semble dès lors unir ces deux penseurs, lien qui aurait trait à une fâcheuse méprise dont tous deux seraient victimes.

Toutefois la proximité qui les lie, proximité passionnante qui a motivé notre volonté de chercher des connexions entre eux, ne se limite évidemment pas à partager ce rôle passif de « victimes ». En réalité, l'intérêt de mettre en avant quelques-uns de ces lieux communs ne réside pas dans la réfutation, somme toute assez facile, de lectures superficielles et de critiques trop rapides : là n'est pas ce que nous prétendons apporter de neuf. Non, l'intérêt d'épingler ce malentendu réside, à nos yeux, dans le repérage, vers lequel il nous guidera, de points de connexion qui font fonctionner

deux machines d'écriture¹. Points de connexion qui s'avéreront multiples, bien que « branchant » ensemble deux parcours *a priori* hétérogènes, l'un que l'on rangera spontanément dans le corpus littéraire, et l'autre, philosophique. C'est pourquoi ce travail se veut également l'occasion d'affiner une certaine conception des rapports entre littérature et philosophie, pratique artistique et pratique conceptuelle : c'est là une dimension qui nous paraît fondamentale, et que nous voulons garder à l'esprit tout au long de notre parcours, pour en dégager quelques conclusions. Car Beckett et Deleuze ne sont pas seulement, nous entendons le démontrer, des auteurs que l'on citera à titre d'exemples d'une façon particulière d'exploiter ces rapports, ils s'avèrent être aussi – chacun à sa manière – des inventeurs dans ce domaine. Presque intuitivement, nous dirions que tous deux montrent comment littérature et philosophie s'appellent mutuellement comme limite réciproque, dedans et dehors l'une de l'autre. Or cette affirmation demande, à l'évidence, à être affinée et expérimentée. Aussi visons-nous, travaillant en parallèle ces deux trajectoires de pensée, la construction d'une forme de *topologie de « l'art-philosophie »*.

Certes, Beckett aurait pour sa part refusé l'étiquette de philosophe : il s'est d'ailleurs toujours vertement défendu de toute tendance intellectualiste. Après ses premiers écrits, encore fort empreints d'érudition, il veillera à se garder absolument de ce « travers » ; s'il traite d'abord toute forme de connaissance – ou de processus cognitif – avec ironie, il s'en débarrassera franchement par la suite ; quant à la philosophie proprement dite, quoique, dans sa jeunesse, il ait étudié en détail certains auteurs, et tenté d'en « transposer » les idées en littérature, il n'en laissera subsister que peu de traces, apparentes et explicites du moins. Aussi Beckett se méfie-t-il de ceux qui prétendent *interpréter* ses textes : (trop) souvent, on s'est acharné à y voir de grands problèmes métaphysiques, et on a cherché à y lire, avec opiniâtreté quelquefois, des réponses à ceux-ci. Or Beckett ne fait guère de cas, la plupart du temps, des thématiques métaphysiques : la technique artistique, créative – dans tous les domaines, à commencer par celui de l'écriture – le préoccupe davantage. Qui plus est, il prend un malin plaisir à maltraiter l'intellect, sous forme d'un crâne qui deviendra en fin de compte la cible de prédilection de l'amoindrissement généralisé. Cependant, tout cela n'empêche pas que chacune des œuvres de Beckett, grâce à ses moyens esthétiques propres, crée *de la pensée*² : de même qu'il existe pour Deleuze des « idées-cinéma » – idées inséparables des réalisations cinématographiques qui les font

¹ Un article tout récent de Sjef Houppermans, intitulé *Pui(t)s : Deleuze et Beckett*, confirme, d'une part, ce double « malentendu » à propos de Beckett et de Deleuze – le mot est utilisé par Sjef Houppermans : « ce malentendu », dit-il, « a continué à peser très lourd sur l'héritage de Deleuze [...] comme l'autre malentendu poursuit toujours Beckett [...] » ; et d'autre part, l'intérêt d'un croisement de leurs œuvres respectives. « Je crois que la place que lui ménage Deleuze permet de dépasser ces encerclements, ces emprisonnements et de rendre à Beckett son aire de jeu et de liberté » ; puis, « je suis d'avis que le lieu de son dialogue [à Deleuze] avec Beckett rend possible de battre en brèche ce régime carcéral » (cf. HOUPPERMAN (Sj.), « Pui(t)s : Deleuze et Beckett », in *Discern(e)ments. Deleuzian Aesthetics/ Esthétiques deleuziennes*, éd. par J. de Bloois, Sj. Houppermans et Fr.-W. Korsten, Amsterdam-New York, éd. Rodopi, coll. « Faux titre », 2004, pp. 81, 82 et 88).

² Au sens où, dans leur dernier ouvrage commun, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari affirment que la philosophie, pratique des concepts, ne détient pas le monopole de la pensée. L'art et la science possèdent également leur *medium* spécifique pour créer de la pensée, des idées. Ainsi, là où la philosophie procède grâce aux concepts, l'art invente au moyen des percepts et des affects (autres termes pour désigner les sensations). (Cf. DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991).

naître, irréductibles à toute reprise thématique –, la fiction littéraire engendre elle aussi ce que nous pouvons appeler des « idées-littérature ».

C'est pourquoi, pour autant que l'on travaille la matière même du texte ou de l'image, toute réalisation de Beckett nous semble pouvoir légitimement faire l'objet d'une reprise philosophique – c'est-à-dire conceptuelle. Toutefois, cette condition – travailler à partir de la matière esthétique, à même ses matériaux artistiques – impose une certaine pratique de la philosophie. Celle-ci se gardera d'« arraisonner » l'art et la littérature, plaquant artificiellement sur ceux-ci ses propres schèmes de pensée, au mépris de ceux des œuvres. Artifice qui revient, à la limite, à cantonner l'œuvre d'art dans un rôle secondaire d'ornement de la philosophie, laquelle pourrait dès lors fort bien s'en passer. Ce travers, aussi courant que dangereux, nous voulons démontrer que Deleuze n'y tombe pas. Au contraire, les grandes lignes de son rhizome philosophique, dans sa globalité, sont guidées, agencées, connectées, autant par l'art, sous toutes ses formes, que par la lecture de quelques grands philosophes qui le marqueront en profondeur ; en d'autres termes, toute sa machine de pensée nécessite la pensée artistique pour son fonctionnement. Cependant, on a pu prétendre – étonnamment – que cet apport n'était qu'artifice : si certains ne considèrent pas les ouvrages de Deleuze traitant d'écrivains, de peintres, de cinéastes, *etc.*, comme de « vrais » textes philosophiques (!), d'autres affirment par contre qu'il n'a eu de cesse de mettre en scène « sa » pensée – un tout immuable, pré-construit ? – en se servant des textes comme prétextes, des œuvres comme autant de faire-valoir pour la répéter inlassablement.

Nous sommes convaincue qu'il s'agit là d'un complet malentendu – toujours ce même malentendu. Nous en voulons pour preuve – preuve que nous construirons au fil de ce travail – le rapport que cette philosophie deleuzienne entretient avec Beckett. Ce rapport fonctionne d'ailleurs dans un double sens. D'une part, nous estimons que les textes de Deleuze dans leur ensemble – ce qui inclut donc ceux qu'il a écrit avec Félix Guattari – constituent un outil très précieux pour mieux s'appropriier, repenser cette pensée qui « suinte » – le mot est de Beckett – dans toute l'œuvre littéraire, théâtrale, cinématographique, télévisée, musicale, *etc.* de l'écrivain irlandais. Ainsi, la reformulation conceptuelle, au moyen des concepts forgés par Deleuze, permet de mettre en lumière de multiples aspects de celle-ci, sous des angles nouveaux, quelquefois insoupçonnés. Produire de la pensée (philosophique) à partir de la pensée (artistique) : deux espaces de pensée aussi autonomes qu'intrinsèquement liés. D'autre part, si l'apport de la pensée philosophique à la pensée artistique est bien réel, l'inverse s'avère tout aussi exact – sinon davantage, dans le cas qui nous occupe : la pensée de Deleuze, loin de traiter les créations de grands écrivains et artistes en ornements facultatifs, s'en nourrit véritablement. Jamais elle ne réduit l'œuvre à un simple objet d'analyse. À cet égard, le lien singulier de Deleuze à Beckett s'avérera tout à fait éclairant.

Car Deleuze, c'est un fait, n'a jamais écrit de livre *sur* Beckett : tout au plus deux articles sur des œuvres bien précises, dont l'un extrêmement court³. Et pourtant, au détour de chacun de ses ouvrages, il cite des phrases ou passages de Beckett : parfois explicitement, parfois de manière sous-entendue, sous forme de discrètes allusions et clins d'œil à ceux qui sauront les reconnaître. Quoi qu'il en soit, on pressent bien que Beckett n'a jamais cessé de cheminer dans cette pensée philosophique, tandis que Deleuze parcourt en tous sens l'œuvre de l'écrivain. De manière générale, Deleuze échafaude la sienne grâce à des rencontres diverses – artistiques ou non –, qui ne cessent de se répéter dans ses livres – selon le principe de l'éternel retour nietzschéen, principe qui s'avérera décisif, tant pour lui que pour Beckett. Ainsi de la rencontre de Beckett, précisément, que l'on croise et recroise, au sein du rhizome conceptuel : il n'a jamais cessé, nous le croyons, d'inspirer Deleuze. Or l'absence d'un ouvrage entièrement consacré à Beckett constitue, selon nous, comme une preuve, dans une perspective plus large, du fait que cette pensée n'a jamais réduit l'art au rôle d'accessoire de la philosophie. En effet, ce paradoxe n'est qu'apparent : en réalité, Deleuze évite par là le risque de faire de Beckett un « cas », un « auteur-exemple », objet ou thème de sa propre pensée, et montre que celui-ci ne peut être « cadré » et « traité » dans un unique ouvrage. Plutôt le laisser tracer, comme au hasard, les points et lignes de fuite qui se chevauchent et se recoupent dans la machine philosophique.

Considérer que le langage philosophique deleuzien pourrait s'être forgé préalablement à l'expérimentation d'écrivains et d'artistes reviendrait donc à vider toute cette philosophie de sa substance. De la même façon, il serait franchement erroné de croire, parce que Deleuze s'appuie effectivement sur quelques philosophes – Bergson, Nietzsche, Spinoza, Leibniz, les empiristes, *etc.* – pour réaliser ces expérimentations, que celles-ci ne créent que l'occasion de répéter une pensée qui ne devrait rien, *in fine*, au « plan de composition »⁴ artistique. Il ne faudrait pas oublier, en l'occurrence, qu'il faut attendre le terme d'une vaste enquête sur le cinéma – ses derniers mots de conclusion – pour voir surgir la question clé, « qu'est-ce que la philosophie ? », aboutissement d'une expérience de pensée, certes conceptuelle, mais née des, et à travers, les « idées-cinéma »⁵. Voilà pourquoi, au fur et à mesure de notre exploration des textes de Beckett et de Deleuze, nous entendons montrer que la pratique conceptuelle que propose ce dernier n'est en rien étrangère à la pratique fictionnelle de l'écrivain : elle lui doit, à notre sens, beaucoup. Loin de nous l'idée de nier ou d'aplanir la différence entre littérature et philosophie ; cependant le terme de « fiction » nous semble pointer un processus commun aux deux auteurs – fondement, peut-être, du « malentendu commun », plus superficiel. En effet, ce terme ne désigne-t-il pas simplement, et avant toute acception secondaire, un mode de création *de* langage, *par* le langage – ou de signes, *par* les signes ? En ce sens, la philosophie *fictionnelle*,

³ Deux articles dont nous traiterons bien entendu : il s'agit de « L'épuisé », in *Quad et autres pièces pour la télévision*, et l'autre, très bref, « Le plus grand film irlandais (*Film* de Beckett) », in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

⁴ L'expression est utilisée dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, pour désigner le socle de création propre au langage des sensations, à savoir le langage artistique.

⁵ Ainsi Bergson présente d'emblée son univers, fait d'images, de matière lumineuse et de mouvements, comme un « métacinéma ».

c'est-à-dire qu'elle façonne, crée des concepts – il faut en créer énormément, à l'excès, dira Deleuze –, plutôt qu'elle ne réfléchit, n'informe ou ne débat à propos d'idées convenues.

Lorsque nous parlions d'une topologie de « l'art-philosophie », nous visions exactement ce type de nouage entre deux pratiques de pensée distinctes : loin des rapports d'antagonisme, d'indifférence réciproque, ou encore de fusion totale, littérature (ou art) et philosophie peuvent être conçues comme une limite mutuelle. En termes deleuziens, elles dessineraient le dedans et le dehors l'une de l'autre, séparées par la frontière, réelle mais « illocalisable », d'un simple pli⁶. En effet, le geste de plier différencie deux espaces qui restent toutefois contigus, et partant dépendants l'un de l'autre⁷ : l'intérieur *de* l'extérieur, l'extérieur *de* l'intérieur. Distincts, ces deux espaces ne se reflètent pas simplement – au sens d'une copie réciproque ou d'une stérile reduplication du même ; et cependant ils n'en demeurent pas moins mutuellement indispensables. Or ce qui nous amène à repenser la configuration de la littérature et de la philosophie selon le schème du pli, n'est autre que le rapport, rapport de proximité, entre Beckett et Deleuze : et ce, qu'il s'agisse de l'inspiration que Beckett a pu insuffler à Deleuze, ou de la lecture deleuzienne que nous pouvons nous-même faire de Beckett. « Beckett dans Deleuze » ou « Deleuze dans Beckett » – le temps de l'éternel retour, nous le verrons, fonctionne dans plusieurs sens à la fois.

Seule une invisible pliure, réelle mais bien souvent insituable, sépare donc la philosophie de la littérature. Ce que l'une dit, dans sa langue singulière, l'autre le dit dans la sienne, avant que son discours ne soit à son tour repris par la première – et ainsi de suite, pour une relance infinie du discours⁸. Car le propre de l'art, soutiendra Beckett, est de mal dire, de façon à pouvoir incessamment « dire encore » ; or il n'en va pas autrement, somme toute, du dire philosophique pour Deleuze – lui aussi engendre une production conceptuelle illimitée. L'un et l'autre appellent dès lors une création de langage infinie – langage des formes plastiques, couleurs, bribes de phrases, concepts, *etc.* ; celle-ci devient, du même coup, création d'une pensée multiple, qui, à chaque reprise du sens – dans tous les sens –, gagne sur l'opacité brute du monde. Pensée inséparable de son *medium* d'expression, pensée

⁶ Nous faisons bien entendu référence ici à l'ouvrage de Deleuze intitulé *Le pli. Leibniz et le Baroque* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1988), dans lequel il construit, à l'aide de la philosophie de Leibniz, l'opérateur topologique du pli. Nous aurons l'occasion d'examiner cette construction plus en détails dans le corps du travail.

⁷ Et dont l'articulation n'est pas non plus celle d'une synthèse dialectique.

⁸ Ajoutons une petite parenthèse pour relever que l'on frôle ici la conception que propose Paul Ricœur des rapports entre littérature et philosophie, notamment dans *La métaphore vive*. Ricœur insiste en effet sur l'irréductibilité du discours spéculatif au discours poétique : entre les deux, il y a bel et bien une coupure, séparant deux espaces discursifs qui chacun trouve en soi-même sa propre nécessité. Il n'empêche que le croisement de leur visée sémantique – opéré par exemple par la « métaphore vive » – s'avère extrêmement fécond, pour l'un comme pour l'autre. Si la « topologie » de Ricœur – coupures, entrecroisements, intersections et transports du sens – se rapproche de celle de Deleuze, on le voit, il reste que celle du pli a le bénéfice, selon nous, de resserrer davantage le lien entre les deux discours – tout en respectant la ligne de fracture qui les sépare. La contiguïté du pliage entre les deux espaces permet ainsi d'éviter l'opération métaphorique, c'est-à-dire le transport au niveau de la signification – pas de métaphore, mais des métamorphoses, diront Deleuze et Guattari à propos de Kafka –, et, partant, l'interprétation de cette signification. Aussi Deleuze récusera-t-il la fonction herméneutique de la philosophie, au profit d'une fonction expérimentale – laquelle est également dévolue à l'art, mais par des moyens différents. (Cf. principalement le dernier chapitre, « Métaphore et discours philosophique », de RICŒUR (P.), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 325 à 399).

faite de perceptions, de sensations, d'affections, de conceptions hétérogènes, de rationalités non identiques – mais entre lesquelles il existe toujours une contiguïté, la ligne du pli qui ne les lie que parce qu'elle les distingue, et inversement.

*

Plus fondamentale que le « malentendu » dont ils sont tous deux victimes, une certaine haine de la représentation est partagée par Beckett et par Deleuze : haine qui se traduira dans la ferme volonté – esthétique, philosophique – d'en subvertir les formes et d'en récuser la logique discursive (logique structurelle, comme nous le verrons). Ce rejet commun a trait au refus de « bien dire », d'enfermer le dire dans une expression unique et figée, puisque exactement adéquate. Le combat contre la représentation correspond donc à une lutte pour le mouvement et la démultiplication illimitée, contre le figement et l'unité. Lutte de l'expérimentation contre l'interprétation, afin de se maintenir *entre* toutes les significations – *versus* la tyrannie de la Signification unique ; lutte des minorités contre la majorité, *entre* tous les champs, politique, social, artistique, littéraire – dans le discours, fuir le « Signifiant-maître » ; lutte *entre* désir et délire, contre la maîtrise du discours, afin de substituer à la maîtrise de la parole sa méprise⁹ : s'interdire, avec acharnement, avec courage, la maîtrise absolue de son œuvre, que l'on soit écrivain, artiste ou philosophe. Ou que l'on adopte la voix du chercheur : plutôt que d'écrire « sur » Beckett et Deleuze, écrire *avec* eux – ou, mieux encore, *entre* eux.

De cette haine de la représentation est née la nécessité de faire le vide. « Évacuer » le représenté, en activant un mouvement illimité et paradoxal à la fois, de « déconstitution » et reconstitution, « décréation » et recréation, « défiguration » et « refiguration ». Ce mouvement, nous découvrirons qu'il s'engendre à partir du vide lui-même, tache aveugle de la représentation, trouée génératrice du paradoxe. Paradoxe d'un processus d'évidement qui, plus il s'approche du néant, plus il s'en éloigne. Aussi cerner de plus près ce vide, beckettien ou deleuzien, nous permettra-t-il de progresser dans l'expérimentation du malentendu, qui réalise l'amalgame entre vide et manque. En outre, l'aspiration au vide se traduit par une volonté constante de réduire, abstraire, soustraire, dépouiller, épuiser, amoindrir – ce que nous appellerons « minorer », en référence au mode mineur deleuzien, opposé au majeur. La « minoration » consiste en un travail sur la perception et l'énonciation – le voir et le dire – qui les « empire », selon Beckett : soit les décale par rapport à leur centre ou vérité, de façon à en augmenter la puissance de subversion – diminuer pour mieux augmenter l'intensité. Dans la littérature comme en philosophie, l'expression de la pensée viendra du bas, du pire, du mineur, de façon à mettre en échec la norme du majeur.

⁹ Nous ébauchons ici une brève allusion à un article d'Évelyne Grossman consacré à Lacan et Beckett, sur lequel nous reviendrons en toute fin de parcours (GROSSMAN (É.), « "Il n'y a pas de métalangage" (Lacan et Beckett) », in *Lacan et la littérature*, éd. par E. Marty, Houilles, Éditions Manucius, 2005, p. 153).

Bien évidemment, une « mise en crise » du rapport de représentation ne peut toucher uniquement le représenté, mais doit également atteindre le représentant – le sujet. D’abord divisé, morcelé, ou confondu avec l’obscurité ambiante, le sujet sera à son tour « évidé ». De surcroît, cette « éviction » subjective prendra différentes formes, toujours plus radicales, de façon à tracer une véritable ligne de devenir du sujet : jamais stable ni unifié – mais jamais éliminé totalement lui non plus. Aussi n’occupera-t-il plus la place centrale dans un processus qui pourtant le réclame : sa position spatio-temporelle subira une constante mutation. En effet, de même que le sujet ne demeure jamais immobile, l’espace-temps – ou plutôt le temps-espace, nous découvrirons pourquoi l’expression convient davantage – ne reste jamais statique : pris dans le mouvement de l’éternel retour – la répétition incessante de différences –, il crée une dynamique paradoxale qui, ne s’attardant jamais dans le présent, mêle tous les temps, part dans tous les sens. Tout comme chez Deleuze, ce processus temporel et spatial – les deux fondus en un seul mouvement multidirectionnel –, qui ne connaît pas de terme, s’avère fondamental pour la machine d’écriture de Beckett.

Représentation, vide, minoration, sujet et « temps-espace » : cinq notions qui « fonctionnent » en permanence dans ces deux parcours d’écriture-pensée – écriture et pensée ne font qu’un, indissociables¹⁰ –, cinq points de connexion indispensables à la machine en mouvement, cinq « lignes de fuite »¹¹ qui tracent le rhizome – et que nous allons être amenée à suivre. Ces cinq points clé s’organisent en une sorte de constellation, dont nous découvrirons le dessin, au fil d’un parcours formé d’autant de chapitres – parcours articulé selon le texte *Cap au pire*, comme nous le verrons dans un instant. Cette constellation, nous aurons à comprendre qu’elle est, elle aussi, mobile : au fur et à mesure du progrès de ce travail, la nature de ce mouvement s’éclairera, ainsi que la configuration qu’il trace. Nous verrons également que ce processus a pour « moteur », si l’on peut dire, le temps-espace que nous avons qualifié de « paradoxal ». Nous l’aborderons donc en dernier lieu, parce qu’il ne peut être véritablement appréhendé qu’au terme de la trajectoire. En revanche, le vide constituera notre premier point de mire : il nous semble en effet judicieux de démarrer avec ce qui à la fois prête le plus au malentendu, et ce qui dans le processus d’ensemble induit le mouvement paradoxal. Néanmoins, nous aurions pu choisir de pénétrer dans le rhizome par un autre de ses points de connexion, attendu qu’il ne possède pas de centre, ni davantage d’origine ou de terme final. La représentation, par exemple, par laquelle nous avons commencé en détaillant nos cinq notions, et dont le travail de sape reste le geste fondamental de ces deux œuvres contemporaines. Ou encore, la « minoration », qui sous-tend ce jeu avec la représentation ; voire enfin le sujet, dont le devenir est le pivot dudit jeu. Bref, chacun des cinq points – nos cinq chapitres – demeure entièrement solidaire des autres, « branché » dans une machine en mouvement, produisant, comme à l’infini, ses flux d’écriture...

¹⁰ Autre manière de dire qu’à la suite et de Beckett et de Deleuze, nous récusons tout dualisme entre le « fond » et la « forme » : la pensée est indiscernable de son mode d’expression, quel qu’il puisse être.

¹¹ On sait que cette expression, qui sera fréquemment utilisée tout au long de cette thèse, vient de Deleuze et Guattari (dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975).

*

Afin de produire et d'articuler nos propres agencements d'écriture, nous nous laisserons inspirer par *Cap au pire*, l'un des tout derniers « textes »¹² de Beckett, qui a souvent été considéré comme son « art poétique ». Il s'agit d'un texte d'une soixantaine de pages, rédigé exclusivement en anglais¹³, en 1982 – soit sept ans avant la mort de l'écrivain. C'est pourquoi, quoique ce ne soit pas son ultime écrit, nous parlerions volontiers d'un « testament littéraire ». En effet, *Cap au pire* possède la particularité de rassembler en une unique « équation », comme l'a appelée Beckett, les « éléments » indispensables et les « axiomes » de l'écriture¹⁴. Ainsi, il ne subsiste dans cette « prose impossible »¹⁵ absolument rien de superflu : dans une langue resserrée à l'extrême, l'équation fondamentale commence par poser les données minimales, pour les amoindrir encore au fil de la prose. En ce qui concerne les axiomes, nous les réservons pour la suite. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les éléments : ils sont au nombre de cinq. On devine dès à présent le rapport qui se profile entre *Cap au pire* et notre propre étude : nous avons voulu calquer la structure de celle-ci sur l'économie du texte de Beckett – à tout le moins les cinq « irréductibles » de l'équation d'écriture. Nous pensons ainsi atténuer le décalage qui se crée automatiquement entre une œuvre – littéraire, ou philosophique – et un travail critique ou scientifique. En d'autres termes, notre décision a été dictée par la question fondamentale : comment ne pas écrire « sur » quelqu'un (le réduire à un objet d'étude, ou de représentation), mais « avec » – ou *entre deux* ?...

Mais revenons aux cinq éléments minimaux : quels sont-ils ? Il y en a deux, d'une part, qui désignent l'espace le plus originaire : afin que le récit « ait lieu », il faut un lieu, ou plutôt Le Lieu, sorte de toile de fond sur laquelle « quelque chose » – n'importe quoi, du moment qu'il y ait un corps – peut se manifester. De façon étonnante, au premier abord en tout cas, ce lieu fondamental reçoit deux noms : le vide et la pénombre. Nous verrons cependant que, loin d'être superflu, ce dédoublement trouvera sa justification. Quoi qu'il en soit, dans notre propre économie, ce doublet correspond aux deux extrémités du travail, le premier et le dernier chapitre, respectivement consacrés au vide et au temps-espace : ils nécessitent le fondement spatial. D'autre part, il reste trois éléments – appelés par Beckett des « ombres » – qui se manifestent sur la toile de fond évoquée, et que le texte dénombre : sur eux porte « l'exercice » du texte, le *cap au pire* – on va de pire en pire, à l'intérieur

¹² Nous ne trouvons aucun autre terme plus approprié pour désigner cet écrit en prose qui n'est ni un roman ni une nouvelle, ni vraiment un récit ou un essai non plus. À vrai dire, beaucoup de textes en prose de Beckett sont inclassables...

¹³ Nous aurons en effet l'occasion de revenir sur le fait que Beckett ait renoncé à traduire ce texte en français, comme il l'a pourtant fait avec tant d'autres. Néanmoins il a été traduit, du vivant même de l'auteur, par Edith Fournier.

¹⁴ Il nous semble donc préférable de parler d'une « axiomatique » de l'écriture, plutôt que d'une « poétique » au sens le plus classique, étant donné que Beckett n'énonce, et *a fortiori* n'impose, aucune « règle », ni au sens de « loi », ni même de technique de fabrication littéraire.

¹⁵ Encore une fois, nous citons les mots de l'auteur lui-même, rapportés dans la grande biographie rédigée en anglais par le professeur James Knowlson : *Beckett*, trad. par O. Bonis, Paris, Actes Sud, 1999 (1996 pour l'édition originale, intitulée *Damned to Fame : The Life of Samuel Beckett*), p. 850.

même du discours (descriptif) sur ces trois éléments. L'un est une vieille femme, figure réifiée devant une pierre tombale : on comprendra par la suite pourquoi, dans le deuxième chapitre, nous l'avons associée à la représentation, ainsi qu'au « moi » – pronom de la première personne, pré-subjective. Le chiffre deux, quant à lui, est incarné par une paire de personnages, un vieillard et un enfant, cheminant main dans la main : il sera associé au troisième chapitre, consacré au sujet. Enfin, le trois désigne une tête, ou plutôt une boîte crânienne. De fait, la pensée, figurée par ce crâne, se compte elle aussi parmi les « irréductibles ». Sur elle, le texte s'acharne d'ailleurs tout particulièrement : pour cette raison, notamment, nous lui avons attribué un chapitre qui traitera du processus de « minoration », le chapitre quatre.

Voilà donc pour nos cinq chapitres, assimilés chacun à l'un des cinq éléments de la « quintessence » littéraire beckettienne. Si deux d'entre eux nomment l'espace le plus originel, le vide baigné de pénombre, les trois chiffres par contre désignent la triade qui, rassemblée, forme la subjectivité : il faut trois ombres, chez Beckett, pour dire un sujet. Quant à nous, il nous faudra trois chapitres – dont le chapitre central, spécifiquement dévolu au sujet – pour faire l'expérience des raisons, moyens et effets de cette évolution de la subjectivité, liée à celle de la représentation ; trois chapitres – *L'un. Le moi ; Le deux. Le sujet ; Le trois. Le crâne* –, encadrés par *Le vide* et *La pénombre*, doublet de l'espace fondamental, condition première – et ultime – de toute la machine d'écriture. En outre, entre ces chapitres, il existera non seulement des connexions – passages sous-terrains du rhizome ou lignes transversales –, mais également des allers et retours d'un texte à l'autre, ainsi qu'entre les diverses notions, concepts, images, *etc.* Qu'on ne s'en étonne guère : nous ne faisons que suivre les écrits de Beckett – comme les différents ouvrages de Deleuze –, qui eux aussi effectuent des va-et-vient, interconnectés entre eux ou au sein d'un même texte, et errent de moindre en moindre, de pire en pire.

*

Avant de pénétrer dans les machines littéraire et philosophique, branchées l'une sur l'autre, ou de filer les lignes de fuite de deux rhizomes entremêlés, il nous reste encore à préciser quels seront les corpus utilisés. Ils ont la particularité de suivre, pour les deux auteurs, une évolution. Certes, nous ne chercherons pas d'exacte homologie – il n'y en a pas – entre le parcours de Beckett et celui de Deleuze : toutefois, on observera, en suivant ces deux trajectoires, un tracé fait à la fois de continuité et de discontinuité. En effet, dans les deux cas, on peut s'étonner de la très forte cohésion de l'ensemble, alors que la ligne d'évolution, loin d'être uniforme ou unidirectionnelle, progresse par ruptures entre des périodes distinctes, avec des sauts de l'une à l'autre, et quelquefois des retours en arrière. Voilà pourquoi nous ne suivrons pas la chronologie, n'y faisant allusion que lorsque cela nous paraîtra nécessaire : pour le reste, notre travail « sautera » lui aussi d'un texte à l'autre, ne les

abandonnant que pour y revenir plus loin, voyageant entre les écrits, entre les mots, dans les interstices et embranchements de la pensée.

Beckett, d'abord : au stade des prémices de cette recherche, nous avons pensé, en lien avec la problématique de la représentation, nous concentrer exclusivement, ou presque, sur son théâtre. Par ailleurs, nombre de critiques de Beckett distinguent dans son œuvre deux parties (au moins), deux moments, avant et après une sorte de ligne de fracture – nous en reparlerons dans un instant. Dans la « seconde partie », les écrits théâtraux de Beckett se font nettement plus courts que dans la première : ils sont également construits avec nettement moins de dialogues. Dans un premier temps, nous pensions donc n'envisager que les textes théâtraux de ladite période. Cependant, cela s'est très rapidement avéré, sinon impossible, du moins peu fructueux, surtout dans le cadre du croisement avec un second parcours, philosophique. De fait, la cohérence que nous évoquions nous suggère, nous impose en fait, une double contrainte. D'une part, il existe tant de répercussions entre les différentes réalisations beckettiennes, transcendant ce que l'on a coutume d'appeler les « barrières des genres », qu'il devenait inintéressant de se focaliser sur l'un d'eux au détriment des autres¹⁶. En outre, on aura noté que nous utilisons des guillemets pour parler de « genres » : la raison en est que plus on avance dans la trajectoire de l'écrivain, plus les textes se révèlent inclassables dans des catégories traditionnelles. Davantage que par le « genre » d'un texte, Beckett est intéressé par le *medium* artistique utilisé : prose, scène, caméra (cinématographique ou télévisée), musique, peinture, *etc.*¹⁷. À la rigueur, on pourrait prétendre que si Beckett *dit* très souvent – toujours ? – la même chose, il ne *fait* jamais deux fois la même chose. D'entrée de jeu, il nous est donc apparu indispensable de traiter tous ces *media* à la fois, afin de retracer les liens et influences des uns sur les autres – images, phrases, mots, sons et gestes qui se répètent, encore et encore –, ainsi que leurs différentes possibilités techniques, telles qu'elles ont captivé leur créateur¹⁸.

¹⁶ Nous nous plaçons donc volontairement en porte-à-faux à l'égard de ceux qui considèrent que le théâtre de Beckett doit être abordé tout à fait séparément. Bien évidemment, pour un auteur qui, comme Beckett, accorde tant d'attention à la réalisation technique, le fait qu'une œuvre soit destinée à la scène revêt la plus haute importance. Il n'en demeure pas moins que les répercussions entre les différents types de textes sont tout aussi intéressantes, surtout lorsqu'une œuvre adapte, dans ses propres moyens techniques, ceux d'une autre.

¹⁷ Plus précisément, on discernera : l'œuvre en prose, composée de quelques « essais » (à propos de peinture notamment, ou encore les tout premiers essais, par exemple sur Joyce et sur Proust), de romans, de nouvelles (appelées ainsi par Beckett lui-même) et de textes de fiction, plus ou moins courts, auxquels on ne peut, ainsi que nous l'avons expliqué, donner d'appellation générique ; ensuite l'œuvre théâtrale consiste, outre les pièces destinées à la scène (dont certaines accompagnées de musique, et d'autres adaptées pour l'opéra), en une série de pièces radiophoniques, et deux pantomimes ; à cela s'ajoutent les pièces destinées à la télévision, ainsi qu'un unique scénario de film pour le cinéma. Voici pour l'ensemble de l'œuvre publiée en français (pour le détail des titres et leurs dates, on se rapportera à notre bibliographie, en fin de travail). À côté de celle-ci, mentionnons la correspondance, à laquelle nous ne ferons que de très rares allusions – exception faite d'une lettre en allemand. Enfin, ajoutons que depuis la mort de Beckett, mais déjà de son vivant également, de très nombreuses adaptations – transfert d'un *medium* vers un autre – ont été réalisées, avec plus ou moins de succès : nous en aborderons certaines, lorsque la permutation entre les techniques artistiques présentera un intérêt particulier.

¹⁸ Notons encore que les œuvres s'éclairent parfois mutuellement : ainsi *Cap au pire*, pour prendre un exemple déjà présenté, n'est pas seulement l'aboutissement de la prose, mais de l'ensemble, notamment du travail de l'image télévisée.

Revenons à présent à la question chronologique : nous parlions d'un découpage du parcours de Beckett en deux parties, deux époques de sa carrière littéraire. D'emblée, afin d'éviter un nouveau malentendu, précisons qu'il ne s'agit pas du tout d'une rupture complète, mais plutôt du moment où une transformation, visible, s'est opérée. Pas en un coup, du reste : c'est pourquoi le terme de « chronologie » pourrait induire en erreur, puisque certains textes que l'on rangerait plutôt dans la première partie peuvent être légèrement postérieurs à d'autres classés dans la seconde. Qu'il y ait eu des textes de transition justifie d'ailleurs que nous utilisions le terme de « transformation » – changement dans les formes – plutôt que celui de « rupture ». Ceci étant dit, la biographie de Beckett témoigne d'un moment de crise d'inspiration bien réelle (dans les années 50), période pendant laquelle il ne put écrire que de petits textes au titre révélateur, les *Textes pour rien*¹⁹ ; à la suite de quoi, le « roman » *Comment c'est* constitue un bon point de repère pour marquer l'entrée dans une époque nouvelle. Au demeurant, l'un des objets principaux de notre deuxième chapitre sera de montrer en quoi a consisté cette transformation – en rapport, on l'aura deviné, avec la représentation. Par ailleurs, tout au long de cette recherche, nous aurons l'occasion de préciser, à propos des textes que nous traiterons, en quoi ils relèvent de l'une ou l'autre des deux parties. Pour l'instant, il nous paraît inopportun d'énumérer les textes de ces deux époques, étant donné que nous voulons éviter de créer une scission trop tranchée, et, partant, trop artificielle. Raison pour laquelle il nous a semblé, encore une fois, que nous commettrions une erreur en refusant de considérer les œuvres de la première partie – quoique celles de la seconde, il est vrai, nous guideront davantage dans notre travail.

Reste une dernière question, celle de la langue : chacun sait que Beckett, irlandais de souche, est considéré autant comme un écrivain anglophone que francophone. Nous évoquions précédemment la question de son geste d'auto-translation, tout à fait original : il fera l'objet d'une section spécifique réservée au quatrième chapitre. Il nous faut simplement préciser ici que nous travaillons presque exclusivement sur les versions françaises, de la plume ou non de Beckett. En effet, comparer systématiquement les versions et les procédés ou divergences de traduction, outre la parfaite maîtrise des deux langues que ce travail requerrait, devrait faire l'objet, à notre sens, d'(une) étude(s) à part entière.

Passons à présent à Deleuze : ici le problème peut être à la fois très simple et très complexe. Très simple, parce que nous avons pris l'option de travailler indistinctement – pour ainsi dire – sur tout le corpus deleuzien. Certes, il est des ouvrages que nous n'utiliserons que très sporadiquement, voire pas du tout, parce que nous les jugeons moins pertinents pour notre recherche. Toutefois, ici encore, nous tenons à éviter le travers des scissions aussi radicales qu'injustifiées. Scissions injustifiées, nous entendons le montrer, entre, d'une part, Deleuze historien de la philosophie et Deleuze critique d'art, et, d'autre part, entre Deleuze écrivant seul et le duo de Deleuze avec Guattari. En ce qui concerne la

¹⁹ Voir entre autres les chapitres XVI et XVII de la biographie de James Knowlson, mentionnée *supra*. L'un d'entre eux s'intitule justement « Passage à vide ». Il s'agit d'une période qui couvre presque toutes les années 50 – jusqu'en 58 en tout cas. Les *Textes pour rien* datent des années 50 à 53.

première distinction, nous constaterons qu'elle s'effondre dès lors que l'on envisage « la » philosophie deleuzienne – les guillemets indiquent que l'unité reste bien sûr très relative – du point de vue de la production de ses concepts : cette question, liée au processus que nous avons dit *fictionnel* de l'écriture philosophique, progressera au fil de notre analyse, pour culminer dans la conclusion.

Quant à la seconde distinction, il est clair qu'elle n'est pas anodine : évidemment, la collaboration, durant de nombreuses années, avec Guattari, a fortement orienté la pensée deleuzienne. Certainement, Guattari, psychanalyste, a attiré Deleuze vers les champs clinique et social. Qui plus est, Deleuze lui-même s'est souvent exprimé à propos de ce long « entretien » avec Guattari – nous le citerons d'ailleurs à ce propos. Mais en dépit de ce que disent les « puristes », qui n'en tiennent que pour le Deleuze solitaire, nous pensons que l'on ferait totalement fausse route en laissant de côté les œuvres écrites avec Guattari²⁰. Encore une fois, s'il n'existe pas « une » philosophie de Deleuze, au sens où elle n'aurait jamais évolué – car elle ne cesse d'évoluer, mais de façon non linéaire, avec autant de répétitions que de différences –, la cohésion de l'ensemble l'emporte selon nous sur les clivages stérilisants. Nous prenons donc le parti de poursuivre la prolifération de la pensée dans l'ensemble du réseau conceptuel, plutôt que d'en isoler certains segments ; et nous espérons démontrer, tout au long du parcours, en quoi ce choix se justifie pour confronter le rhizome deleuzien à l'écriture beckettienne.

*

« Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine »²¹. Il est certain qu'en 1965, Samuel Beckett, écrivant les premières lignes du *Dépeupleur*, ne pensait pas à la tâche ni à la quête du chercheur universitaire. Il n'empêche que la description de l'étrange petit monde que nous propose ce texte nous y fait fortement songer. De fait, le monde de la littérature, le monde de la fiction, n'est-il pas un peu analogue à ce « séjour », vaste et restreint à la fois ? Et tout lecteur n'est-il pas semblable aux habitants de ce séjour, certains cherchant sans arrêt, d'autres s'arrêtant quelquefois, d'autres encore ayant renoncé à la recherche ? Tout chercheur en littérature – ou tout philosophe – est en quête, active ou non, d'un « écrivain-dépeupleur », de celui dont la parole, il ne sait pourquoi, brillerait d'un éclat particulier : un point de clarté unique qui d'un seul coup « dépeuplerait » la littérature de tous les autres. Nous croyons que Beckett, vis-à-vis de Deleuze, a été cet écrivain-là ; nous sentons que pour nous, Beckett comme Deleuze l'ont été – et le sont encore ; et nous espérons que pour notre lecteur, ils le deviendront.

²⁰ Il est donc évident que notre thèse évolue aussi grâce à Guattari, de concert avec Gilles Deleuze, et lui est en partie consacrée.

²¹ *Le dépeupleur*, p. 7.

Chapitre I

Le vide

Épuiser jusqu'au rien

Introduction

« Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? », se demandaient Deleuze et Guattari.

C'est un rhizome, un terrier. [...] On entrera par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation¹.

Comme Kafka, Beckett a construit – creusé devrions-nous dire – une œuvre-rhizome, un terrier, un enchevêtrement de galeries souterraines multiples, labyrinthe de sentes sinueuses qui se croisent et recroisent à l'infini. À ce dédale, il y a également des voies d'accès en nombre indéterminé, c'est-à-dire illimité. Il nous a fallu nous aussi en choisir une, quelconque : non pas sélectionnée au hasard, mais choisie précisément en raison de ce caractère quelconque, pour son *in-signifiance* – prise isolément en tout cas. Car chez Beckett il faudra également se garder des pièges du Signifiant, de l'interprétation – deux mots tant haïs par l'écrivain. Toutefois, nous pensons que l'entrée choisie devrait nous conduire, de connections en connections, non pas vers un centre du rhizome – autant dire d'emblée qu'il n'en existe pas – mais vers les galeries principales, les rouages moteurs, les points névralgiques de ce qui va progressivement se monter comme une machine.

L'issue par laquelle nous envisageons de nous faufiler, petit pertuis à l'accès malaisé, ce sont les trois textes, très courts, que Beckett a rédigés pour des revues d'art, textes qui parlent de peinture – et principalement de celle de ses amis les frères Van Velde. Or il nous incombera de montrer comment ces textes répondent bien au précepte de départ, l'exigence de l'insignifiance et du quelconque : en effet, ce n'est autre que leur auteur lui-même qui les dénigre, s'acharne à condamner par avance leur sérieux, les traiter en déchets d'écriture². En d'autres termes, Beckett, d'une certaine façon, nous

¹ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 7.

² Pêle-mêle, quelques échantillons de l'autodérision de l'auteur : « on se livre franchement à un bavardage désagréable et confus. C'est le cas ici » ; « on ne fait que commencer à déconner sur les frères Van Velde. J'ouvre la série » ; ou encore « voilà ce à quoi il faut s'attendre quand on se laisse couillonner à écrire sur la peinture » (cf. *Le monde et le pantalon*, pp. 11 et 46 et *Peintres de l'empêchement*, p. 58). On verra par la suite que ces propos, loin d'être anodins, revêtiront en fait une fonction cruciale dans la logique du texte.

facilite considérablement la tâche en se prémunissant lui-même du danger de leur signifiante – soit de la potentielle tentation de les considérer comme une théorie de l'art et de les reprendre à ce compte ; par contre, il nous rend l'issue malaisée, parce que de ce fait il brouille son propre discours de telle manière qu'il devient difficile d'extraire le sérieux de l'ironique, de savoir ce que Beckett exactement veut dire. Justement parce qu'il ne veut rien dire exactement – ou plutôt : il ne veut dire que le rien, très exactement.

Cependant nous disions vouloir atteindre, grâce à cet accès, les galeries principales disséminées dans le terrier, nous connecter aux pièces motrices de la machine. Or l'une d'entre elles, celle que nous visons pour inaugurer notre expérimentation à nous, se trouve être le vide. Il peut paraître contradictoire, à première vue, de faire du vide une pièce (de la machine), une entité, presque un objet : que l'on se souvienne toutefois que le vide constitue l'un des cinq éléments indispensables dans « l'équation » – le terme est de Beckett – de *Cap au pire*. À nos yeux, il est même la clé de l'œuvre de Beckett dans son ensemble – ainsi que celle de la pensée de Deleuze : il semble donc impératif d'en comprendre à fond le fonctionnement. Du reste, si le vide *fonctionne* dans ces deux machines d'écriture – Beckett et Deleuze – en leur imprimant le mouvement, il en découle qu'il constitue également l'écueil principal, le point-charnière de ce que nous avons appelé le « malentendu » autour de ces deux œuvres. Paradoxal, comme nous le verrons, il prête à un énorme contresens. Aussi apparaît-il indispensable d'atteindre le plus vite possible, dans notre exploration du rhizome, cette galerie périlleuse.

En quoi consiste le contresens ci-dessus mentionné ? À considérer comme une chose absurde d'associer – dans l'intitulé de ce chapitre – « l'être » et « le vide ». Or, si ceci relève de la logique paradoxale qui traverse toute l'œuvre de Beckett comme la pensée de Deleuze, ce n'est cependant en rien un non-sens : paradoxe, et non absurdité. Disons-le d'emblée, le vide chez ces deux auteurs, pièce maîtresse de leur écriture, n'est jamais assimilable au néant, compris comme l'annihilation absolue de l'être. Ni non-être ni manque, mais plutôt leur contraire – toute notre expérience de l'écriture beckettienne et deleuzienne nous pousse à le croire. Aussi avons-nous tenu, dès le premier chapitre, à mettre un terme à ce malentendu en nous attaquant au vide, tache aveugle de l'écriture littéraire et philosophique.

Chez Beckett, il se vérifie aisément que le vide est le contraire du non-être, de l'absence, du néant : dans *Cap au pire*, l'être ne reçoit-il pas deux noms, dont l'un est précisément le vide – et l'autre, la pénombre ? Or dans cette pénombre s'inscrivent trois « figures-ombres », celles que l'écriture soumet à l'épreuve de « l'empirage », à l'amoindrissement. Le vide, quant à lui, est absolument imperméable au changement : « le vide. Inchangeant. Le dire désormais inchangeant », lit-on dans *Cap au pire*³. Il résiste donc fermement à la péjoration qui constitue le processus même du texte – de tout texte beckettien. C'est que le vide, commente Alain Badiou dans une lecture

³ *Cap au pire*, p. 20.

approfondie du texte, n'est pas un existant, à l'instar des ombres qui se laissent compter, il est l'être pur⁴. Plus exactement, il est l'un des deux noms de l'être pur, du « il y a » – l'expression est de Badiou –, l'autre étant la pénombre⁵. Or si la disparition de la pénombre n'est pas inenvisageable par principe – bien qu'elle ne se réalise jamais –, la disparition du vide, en tant qu'être pur, lui est strictement subordonnée⁶. Ainsi le dit le texte : « Encore retour pour dédire disparition du vide. Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout »⁷. Toutefois, si la disparition de la pénombre, qui entraînerait celle du vide, reste possible en théorie, elle ne se concrétisera jamais : l'aspiration à l'évanouissement absolu de l'être a beau se faire « dévorante » – elle constitue en réalité l'obsession du texte, dès lors que l'empirer ne suffit pas –, il faut chaque fois y renoncer – y renoncer sans pour autant renoncer à essayer, s'acharner toujours, « dire plus mèche encore ».

Dévore l'envie d'avoir disparu. Moins n'est nul remède. Plus mal n'est nul remède. Un seul remède. Disparaître. Disparaître pour de bon. Jusqu'alors dévore encore. Tout dévore encore. De l'envie d'avoir disparu.

Tout sauf le vide. Non. Le vide aussi. Inempirable vide. Jamais moindre. Jamais augmenté. Jamais depuis que d'abord dit jamais dédit jamais plus mal dit jamais sans que ne dévore l'envie d'avoir disparu.⁸

Quelle que dévorante que soit la pulsion de disparition, il semble donc qu'il faille se résoudre à ne jamais atteindre ce néant : quoi qu'il arrive, « l'ainsi dit vide » – notons que la formulation intègre la nuance de doute – se présente comme « foisonnant d'ombres », ou « infesté d'ombres »⁹. De surcroît, Beckett précise encore que le vide demeure « inempirable », puisqu'il ne peut être ni amoindri ni accru – ainsi le texte le qualifie en même temps de « champ étroit », et parle cependant de

⁴ Il s'agit de l'article intitulé « Être, existence, pensée : prose et concept », (*in Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998). Badiou y désigne par « il y a » le fondement irréductible que constitue le doublet nominal vide-pénombre, ou encore par « l'être ». Dans le dernier chapitre de ce travail, nous commenterons ce recours au terme d'« être », qui fait de *Cap au pire* une ontologie. Que l'on nous permette pour l'instant de l'emprunter tel quel à Alain Badiou.

⁵ En réalité, la pénombre est le nom de l'être en tant que condition de possibilité de l'apparaître des ombres. « Il faut », explique Badiou, « qu'il y ait aussi l'exposition de l'être, c'est-à-dire non pas seulement l'être en tant qu'être, mais l'être exposé selon son propre être, ou la phénoménalité du phénomène, c'est-à-dire la possibilité que quelque chose apparaisse dans son être » (*ibid.*, pp. 149 et 150). C'est pourquoi l'être ne peut se contenter d'un seul nom – le vide – mais en reçoit automatiquement un deuxième, grâce auquel va naître la possibilité de l'inscription des existants dans l'être, soit la condition de manifestation de l'étant, du multiple (la pénombre s'assimilant ainsi au concept de surface chez Deleuze). Par ailleurs, ce système de double nomination systématique constitue le processus d'ensemble de la philosophie de Deleuze, telle que la lit Badiou : le « problème » deleuzien primordial réside également dans la recherche des noms pour l'être, lesquels fonctionnent toujours par couples, de telle façon que la pensée puisse, à l'infini, parcourir un mouvement de descente du multiple vers le singulier et inversement. (Voir à ce sujet *id.*, Deleuze. « *La clameur de l'Être* », Paris, Hachette, 1997, coll. « Coup double »).

⁶ Dans les couples de termes, il y a, précise Badiou, toujours un des deux noms qui domine le second. Dans ce cas-ci, il s'agit de la pénombre, le « nom suréminent de l'être » (*id.*, « Être, existence, pensée : prose et concept », *op. cit.*, p. 141), puisque la disparition du vide dépend de la disparition de cette dernière – et qu'en outre la disparition constitue la visée même du processus.

⁷ *Cap au pire*, p. 22.

⁸ *Ibid.*, pp. 55 et 56.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

« vastitudes de distances », osant même cette antithèse : « vastitude étroite »¹⁰. Tournons-nous encore vers l'éclairage qu'apporte le commentaire d'Alain Badiou : si le vide est par axiome inempirable¹¹, et que l'empirer se fait avec les mots, qu'il consiste, dans le processus, à dire « plus mèche encore », alors il en résulte que le vide ne peut être mal dit. « Le vide *ne peut être que dit*. En lui, le dire et le dit coïncident, ce qui interdit le mal dire. Une telle coïncidence revient à ceci que le vide n'est lui-même qu'un nom. Du vide "en soi" vous n'avez rien d'autre que son nom »¹². D'où l'insatiable désir de disparition, la soif dévorante jamais assouvie : dès lors que le vide n'est qu'un nom, le « désir ontologique » d'abolition totale est un désir sans objet – ou plutôt un désir qui peut avoir pour cause un objet, mais n'en vise aucun. Ce point est absolument capital – sorte de « point de capiton » – pour comprendre correctement le rapport du désir au vide, rapport que nous établirons chez Deleuze, ainsi que chez Lacan.

« Que le vide soit soustrait au mal dire signifie qu'il n'y a pas d'art du vide », conclut Badiou, au faite de la démonstration¹³. Car l'art pour Beckett, la littérature – nous aurons l'occasion d'expérimenter longuement le fonctionnement de cette dynamique – consiste à empirer toujours, dire le plus mal et le moins possible. Or le vide n'étant qu'un nom, on ne peut en faire autre chose que le prononcer – après quoi il n'en reste rien à dire si on ne peut le plus mal dire.

Le vide. Comment essayer dire ? Comment essayer rater ? Nul essai rien de rater. Dire seulement –

[...] Le vide. Face aux yeux écarquillés. S'écarquillant où faire se peut. Toutes parts. En haut en bas. Ce champ étroit. Savoir pas plus. Voir pas plus. Dire pas plus. Ça seul. Ce petit peu de vide seul.¹⁴

Il faut donc admettre, en définitive – bien qu'on ne puisse en rien l'empirer, le métamorphoser –, que le vide soit un élément rigoureusement nécessaire, puisqu'il nomme l'être pur, un « imminimisable minime minimum »¹⁵ absolument essentiel. En d'autres termes, s'il n'y a pas « d'art du vide », c'est parce que l'on ne peut l'empirer avec les mots ; ce qui ne signifie pas qu'il puisse y avoir une quelconque forme d'art sans le vide ; ni, à l'inverse – et ce malgré le désir immense de fusion de l'être au néant – que celui-ci soit plus intense lorsque toute forme, toute ombre en aurait disparu. Voici comment s'énonce le paradoxe du vide :

¹⁰ *Ibid.*, pp. 31, 36 et 35. Ainsi les ombres s'inscrivent « dans ce vide étroit à des vastitudes de distance de vide les uns des autres » (p. 36).

¹¹ Ce « par axiome » n'est pas rigoureusement exact, attendu qu'il y a une raison à ce principe, qui découle de la logique du processus : l'empirer ne peut en effet toucher que les ombres et le vide en tant qu'espace pour ces ombres, « vastitudes de distance » entre elles. Dès lors, seul le vide en tant que vide pur, « l'être retiré de son exposition », et non en tant qu'intervalles entre les existants, explique Badiou, ne peut être soumis à variation – à la minoration (BADIOU (A.), *op. cit.*, p. 167). Par contre, on notera que le vide, tout comme la pénombre, peut être obscurci.

¹² *Ibid.*, p. 167.

¹³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴ *Cap au pire*, pp. 20 à 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

Dire l'enfant disparu ? Tout comme. Hors vide. Hors écarquillés. Le vide alors n'en est-il pas d'autant plus grand ? Dire le vieil homme disparu. La vieille femme disparue. Tout comme. Le vide n'en est-il pas d'autant plus grand encore ? Non. Vide au maximum lorsque presque. Au pire lorsque presque. Moindre alors ? Toutes ombres comme disparues. Si donc pas tellement plus que ça tellement moins alors ? Moins pire alors ? Assez. Peste soit du vide. Inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide¹⁶.

« Vide au maximum lorsque presque » : cinq mots avec lesquels peut débiter et s'achever toute l'œuvre de Beckett. Comment l'art, comment la pensée, la philosophie part du « sempiternel presque vide » et y retourne, pour recommencer encore – cet ultime et éternel « encore » de *Cap au pire* –, voilà ce que nous avons à explorer à présent...

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

A. À propos de peinture, un « bavardage désagréable et confus »¹⁷

Nous voici donc au seuil du rhizome, déterminée à pénétrer dans ses couloirs par ce petit pertuis que nous disions malaisé – et quelconque –, les textes de Beckett ayant trait à l'art et la peinture¹⁸ : l'entrée s'avère étriquée, constations-nous, puisque l'auteur sabote en quelque sorte ses propres dires, faisant preuve d'autodérision, d'un humour caustique dirigé contre les autres et contre lui-même. À cause, ou grâce à ce ton bien particulier, nous verrons qu'il ne sera pas tout à fait possible de considérer ces propos comme une véritable théorie de l'art qu'avancerait Beckett : tel est bien, d'ailleurs, le but escompté par l'écrivain.

Et pourtant, ce n'est certes pas faute de goût pour les arts plastiques ou faute de connaissances suffisantes dans le domaine. Mine d'information précieuse, la biographie de James Knowlson¹⁹ nous fournit quantité de témoignages à propos de l'intérêt, très précoce, porté par Beckett aux arts plastiques : dès la fin de son adolescence, il se prend de passion pour les galeries d'exposition, à commencer par la National Gallery de Dublin, où il se découvre pour les Primitifs flamands des XVI^e et XVII^e siècles un amour qui lui restera²⁰. Par la suite, dans toute l'Europe il sillonnera infatigablement les musées, galeries, expositions, ainsi que les rues des villes, où il se laissera fasciner par les trésors architecturaux du vieux continent. À Florence et à Venise, par exemple, il découvrira les grands maîtres de la Renaissance ; à Paris bien évidemment, capitale dans laquelle, dès son premier séjour (au cours des années 1928-1930), il se crée un réseau de connaissances dans les mouvements artistiques et intellectuels de l'époque et s'ouvre les portes de nombreux ateliers de peintres ; à Londres, plus tard, lorsque, dans les plus grands musées, il expérimente le choc d'une rencontre avec l'art moderne, rencontre dont l'influence sur son œuvre n'a jamais cessé ; en Allemagne également, où le mène son périple des années 36-37, entrepris, semble-t-il, dans le but exprès de se gorger de peinture, de culture et de rencontres avec des artistes, ainsi que de développer sa connaissance pointue de l'art moderne ; bref, la liste est longue de ces villes et pays où Beckett ne peut déambuler sans assouvir sa faim vorace de contempler les chefs-d'œuvre de tous temps.

Au fil de ces pèlerinages artistiques, Beckett se prend ainsi d'un amour passionné pour la peinture, amour qu'il ne trahira jamais, et dont l'influence sera capitale. Influence qui, selon nous, se marque sur deux plans : d'un côté celui de la connaissance et de la conceptualisation de l'art, de l'autre celui de la fascination irréprouvable que lui procure la vision, l'image. D'une part, en effet, on sent très

¹⁷ *Le monde et le pantalon*, p. 11.

¹⁸ Dans le présent chapitre, nous parlerons principalement des *Trois dialogues* et du *Monde et le pantalon*, réservant *Peintres de l'empêchement* pour un développement ultérieur.

¹⁹ KNOWLSON (J.), *Beckett*, trad. par O. Bonis, Paris, Actes Sud, 1999 (titre original : *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, 1996).

²⁰ En l'occurrence, Knowlson relate une deuxième série de visites régulières à la National Gallery dans les années 30 et 31. Beckett y sera fasciné, entre autres, par une *Piéta* du Pérugin qu'il contemple de longues heures durant, au centre de laquelle il trouve le Christ « réconfortant » et « beau », « plus humain que mystique » (cf. *ibid.*, pp. 196 et 197).

nettement chez Beckett la volonté de découvrir de façon systématique, de se procurer une connaissance très approfondie de l'histoire de l'art européen. C'est dans ce but qu'il prend des quantités de notes, organise ses visites, lit énormément ; il se constitue également un bagage théorique sur l'art, se confronte au discours des critiques. D'autre part, le rapport de Beckett à la peinture déborde évidemment le domaine de la stricte connaissance : l'écrivain irlandais se laisse envoûter par des toiles qu'il est capable d'admirer des heures durant. Aussi va-t-il développer petit à petit, grâce à la peinture, sa sensibilité, sa fascination pour tout ce qui se joue dans l'image : Beckett est un amateur d'art qui sait regarder – et se laisser regarder par un tableau. Ainsi la perception, la vision – ses ambiguïtés, ses pièges et ses imperfections –, nous le verrons, deviendra progressivement le point névralgique de l'être beckettien.

Quoique des maîtres anciens de renom comptent parmi les plus grands engouements picturaux de Beckett – de même que de grands écrivains du passé ont toujours suscité son admiration –, c'est néanmoins la peinture moderne et les rencontres avec les artistes que l'on pourrait dire d'avant-garde, à son époque, qui ont eu sur son écriture l'influence la plus décisive. Des impressionnistes et expressionnistes, il va retenir le travail de distorsion que ceux-ci font subir à la réalité et les techniques de fragmentation de l'image. Frappé par un sentiment toujours croissant d'isolement et d'aliénation de l'homme, il ne sera plus quitté désormais par l'impression profonde d'une étrangeté radicale du monde, impression qu'il n'a eu de cesse d'exprimer dans son art. Avant d'entamer la lecture de ses textes, nous clôturerons ce prélude par ces quelques phrases combien révélatrices, à propos des paysages de Cézanne, glissées dans ses lettres : « Cézanne est, semble-t-il, le premier à avoir vu et posé le paysage comme matériau d'un ordre rigoureusement étrange, incommensurable avec toute forme d'expression humaine quelle qu'elle soit » ; ou encore : « comme Cézanne s'est éloigné de la puérilité des clichés de Manet et Cie, quand il a compris l'intrusion dynamique de ce qu'il était, et donc que le paysage est par définition quelque chose d'inaccessiblement étranger, un inintelligible arrangement d'atomes pas même troublé par les aimables attentions de ses bons voisins »²¹.

1. Un discours « à propos de » l'art ?

LE CLIENT : Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois.

LE TAILLEUR : Mais, monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon.

Ce bref dialogue ouvre le petit texte intitulé *Le monde et le pantalon*²². D'entrée de jeu, le ton est donné : humour, ironie et sarcasme imprégneront l'écriture de ce bref essai. Placer ces deux répliques en exergue, n'est-ce pas en effet discréditer par avance le sérieux des propositions qui vont

²¹ Ces deux extraits de lettres à un ami cher, lettres citées par James Knowlson, sont datées de 1934, l'année de ses pérégrinations et découvertes londoniennes (cf. *ibid.*, pp. 265 et 266).

²² Écrit au début de l'année 1945 pour les deux expositions d'A. et G. van Velde, respectivement, le texte a été publié pour la première fois dans *Cahiers d'art*, volume 20/21, 1945-1946.

être soutenues²³ ? Et cependant, quoi de plus naturel, si l'on considère le lien entre cet embryon de dialogue, qui explique le titre de l'essai, et le sujet abordé – l'art ? Car il est hors de doute que le pantalon, fabrication du tailleur, renvoie ici à l'œuvre d'art – produit de l'artifice humain, mis en parallèle avec le monde façonné par Dieu. Or cette assimilation grotesque témoigne d'ores et déjà du caractère dérisoire et trivial de l'objet artistique, fruit de l'art-pantalon, aux yeux de l'auteur²⁴. Dès lors, ne se doit-on pas de parler d'art dans un langage approprié ? Soit un langage parodique et confus, tissé de pseudo-arguments qui ne démontrent rien – le seul dont soient capables ces « cochons d'intellectuels »²⁵ que sont les critiques d'art, coupables d'attentats à la pudeur à répétition contre les toiles qu'ils commentent. Piteux discours que le leur, pour Beckett : mais, notons-le, l'auteur, qui en cette occasion se propose de se risquer lui-même à « déconner sur les frères Van Velde »²⁶, s'apprête à rentrer dans le jeu de cette imposture. D'où l'aporie à laquelle se heurte son propos : s'il entend discréditer tout discours sur l'art, Beckett doit nécessairement, sous peine d'incohérence, faire de même avec le sien, c'est-à-dire adopter « des stratégies répétitives – maniées avec un humour imperturbable – de distanciation, comme de contradiction et même finalement de brouillage. [...] Ce texte, qui encercle son objet par approches concentriques, instaure le jeu du chat et de la souris, où la souris, bien entendu, échappe sans cesse »²⁷.

Mais pourquoi, se demandera-t-on, cette inadéquation, qui nous apparaît presque fatale, du discours critique ? Le texte nous en donne deux raisons au moins. La première tient au statut de l'œuvre d'art elle-même, à la chose qu'elle est – au pantalon. *L'incipit* contient ces mots : « pour commencer, parlons d'autre chose »²⁸. Phrase qui à la fois sape, d'entrée de jeu, toute prétention à une construction raisonnée de l'argument, et en même temps doit être prise littéralement : d'abord parce que, en toute logique, un commencement parle toujours d'autre chose, ensuite parce qu'il s'agit bien

²³ Lors d'une journée doctorale sur Beckett organisée le 14 mai 2005 à l'université de Paris VII (sous la direction d'Éveline Grossman), Jonathan Degenève, épinglant cette « pantalonade » – à la manière de la *Commedia del Arte* – mise en exergue, observait qu'elle fait écho à une histoire racontée par Nagg à Nell dans la pièce *Fin de partie*. Cette histoire destinée à faire, littéralement, mourir de rire cette dernière, joue, d'après J. Degenève, sur une série de décalages qui créent l'effet comique. De la même façon, dans le petit dialogue en exergue, l'incongruité de la comparaison, la tension engendrée un court instant par le rapprochement entre la création du monde et celle d'un pantalon, génère un décalage similaire. Or ce rapprochement suggérerait que le monde est bel et bien raté, davantage même que le pantalon, parce qu'il se veut achevé – tandis que le vêtement est un « *patchwork in progress* » – le jeu de mots, inspiré de Joyce, est encore de J. Degenève. Nous verrons au demeurant pourquoi le caractère achevé, figé d'une œuvre, au contraire du mouvement « *in progress* », est dévalorisé par l'auteur.

²⁴ De « l'art-pantalon/ Pantalone », dit Danielle De Ruyter-Tognotti, auteur d'un article intitulé « *Le monde et le pantalon : miroir de la poétique beckettienne* » (in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°3, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1992, p. 121), en référence au personnage vieux et ridiculisé de la *Commedia*. Notons cependant une petite ambiguïté : qui prouve que le tailleur n'est pas plus admiratif du pantalon que du monde créé par Dieu, bâclé en six jours ?

²⁵ *Le monde et le pantalon*, p. 43. Beckett y a même cette expression à propos de la critique, « des hystérectomies à la truelle » ! (*ibid.*, p. 10).

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ DE RUYTER-TOGNOTTI (D.), *op. cit.*, p. 117.

²⁸ *Le monde et le pantalon*, p. 9.

de parler d'une autre chose, c'est-à-dire parler autrement de la chose²⁹. La chose en question est évidemment l'œuvre d'art, en tant qu'on lui impose véritablement ce statut « chosal », statut de chose publique à propos de laquelle sera émis un jugement commun, aussitôt digéré par l'amateur d'art. Et Beckett de lancer avec véhémence ses sarcasmes contre ce dernier : car c'est bien lui qui légitime cette transformation de l'œuvre en chose publique, ce « cochon » d'amateur qui « ne demande qu'à jouir »³⁰ – occasion pour l'écrivain de railler, au passage, la doctrine aristotélicienne, puis kantienne, du plaisir esthétique. Que l'on se rassure néanmoins : la bienséance retrouvera rapidement ses droits, puisque tout est fait pour ruiner cette jouissance de l'art. Tout, c'est-à-dire l'ensemble des a priori sur l'esthétique – ce que l'on doit en connaître, en comprendre, ce que l'on a le droit ou non d'aimer. « L'impossible est fait », dit Beckett, « pour qu'il [l'amateur d'art] cesse de regarder, pour qu'il cesse d'exister, devant une chose qu'il aurait pu simplement aimer, ou trouver moche, sans savoir pourquoi »³¹. Et plus bas : « il n'y aurait pas trop de dix volumes d'analyses nauséabondes pour en extirper l'énorme et malin malentendu, celui qui empoisonne depuis si longtemps, sur le plan de l'idée, les rapports entre peintres, entre amateurs, entre peintres et amateurs »³².

On en conclura donc ceci : l'argument de Beckett, manifestement, vise à vilipender la déchéance de l'œuvre dans le domaine public, à décrier l'institution artistique – critique, musée, amateur. D'autant que l'écrivain ajoute à cela tout ce que l'on tait à l'amateur, soit sa propre conception de l'œuvre d'art qu'il se risque – ô impudeur ! – à dévoiler – même s'il doit achever, pour demeurer fidèle au constant mouvement d'auto-dénégation du discours, en disant que cette conception n'est « pas plus vrai[e] que le reste »³³. Voici un extrait du passage dont nous parlons : « il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscurités internes »³⁴. Le caractère unique du tableau, la perte dans la représentation, le mystère de l'image et les tensions qui affleurent dans l'œuvre : quatre points cardinaux que l'on croisera et recroisera dans le rhizome beckettien.

Mais revenons-en à l'invective contre le jugement commun sur l'œuvre d'art et la promotion de celle-ci au rang d'objet esthétique. Cette critique, à première vue, semble limpide – Beckett n'étant certes pas le premier à la formuler. Et pourtant, un retournement paraît vouloir s'opérer, qui déconstruit l'argumentation : car le tableau une fois créé n'a de vie que si on le regarde, il est un

²⁹ D. De Ruyter-Tognotti remarque à ce sujet le nombre important d'occurrences du mot « chose » dans l'essai, et souligne le rapprochement possible avec *L'origine de l'œuvre d'art* d'Heidegger – où il est question d'interroger la « choseté » de l'œuvre en tant qu'objet. Cet ouvrage d'Heidegger est par ailleurs cité dans le texte (DE RUYTER-TOGNOTTI (D.), *op. cit.*, p. 113).

³⁰ *Le monde et le pantalon*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ *Ibid.*, pp. 22 et 23.

³⁴ *Ibid.*, pp. 21 et 22.

« non-sens » qui « attend qu'on le sorte de là. Il attend les yeux. Ceci explique pourquoi les tableaux ont tellement meilleure mine au musée que chez le particulier ». Et Beckett d'ajouter que « l'œuvre considérée comme création pure, dont la fonction s'arrête avec la genèse, est vouée au néant »³⁵. Nous voilà donc une fois encore, apparemment, en présence de l'un de ces cas d'auto-contradiction manifeste : l'œuvre d'art a beau être saccagée par le discours de la critique et les connaissances niaises de l'amateur, hors de leur perception, hors de tout regard, elle n'existerait pas – renvoyée au néant de sa genèse.

Qui en resterait là ferait toutefois une grossière erreur. En effet, que le tableau, la « chose » à peine sortie des mains de l'artiste, « création pure », soit « vouée au néant », n'est certainement pas, dans la logique propre à Beckett, un mal à craindre ou à déplorer. Bien au contraire, on entreverra là le seul salut possible pour l'art : sauvé de l'emprise tyrannique du regard public, délivré de toute perception, le tableau peut enfin rejoindre son origine, le néant d'où le peintre ne l'aura sorti que le temps d'une fulgurance. On touche ici du doigt le point névralgique de la conception beckettienne de l'art, cette soif de la chose non déflorée par l'œil, chose qui « n'est encore qu'un tableau, ne vit encore que de la vie des lignes et des couleurs » ; cet instant où elle se tient tout simplement « là, un non-sens »³⁶ – virginité de la chose que le sens, le discours, le mot n'a pas encore tuée.

Accordons-nous, à ce stade, un bref ex-cursus deleuzien hors du texte de Beckett : sens et non-sens forment un couple conceptuel récurrent et de toute première importance chez Deleuze, de même que le point de mire de *Logique du sens*. Le sens, clairement distinct de la signification, nous y est présenté comme un incorporel produit à la surface (du langage), événement pur exprimé par la proposition – événement du langage lui-même. Il est cette instance paradoxale, double face sans épaisseur, qui, tournée d'un côté vers les choses et de l'autre vers les propositions, trace la frontière entre les deux³⁷. Dès lors le non-sens – ceci est fondamental – ne peut être assimilé à l'absurde : car il existe des propositions contradictoires, sans objet (exemple-type : le carré rond), propositions qui, bien que dépourvues de signification, possèdent un sens³⁸ – l'exprimé de la proposition. Le non-sens ne peut donc en aucun cas se comprendre comme une carence, un manque de sens ; au contraire il est plutôt toujours en excès de sens, pôle de production infinie de celui-ci comme effet de surface. De fait, « pour la philosophie de l'absurde », explique Deleuze, « le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport simple avec lui ; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut du sens, un manque (il n'y en a pas assez...). Du point de vue de la structure au contraire, il y en a toujours trop : excès produit et surproduit par le non-sens comme défaut de soi-même ». Ainsi « le non-sens est à la fois ce

³⁵ *Ibid.*, pp. 12 et 13.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁷ Ce qui évitera que l'on ne prête aux mots une matérialité trop importante qui les rende blessants pour le corps, comme chez le schizophrène. Ainsi le sens scinde et articule à la fois les séries jumelles orales, « manger » (en lien avec la profondeur, la corporéité) et « parler » (surface, incorporéité).

³⁸ Paradoxe qui tient, explique Deleuze, au statut du sens comme frontière entre les séries, le paradigme de la dualité sérielle étant l'opposition entre série du signifié et du signifiant.

qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens »³⁹.

Lorsque Beckett dit du tableau – au stade où il « n'est encore qu'un tableau » – qu'il apparaît comme pur « non-sens », on évitera donc d'en inférer précipitamment que ce tableau manque de ce sens, dont il serait désespérément en attente. Le « non-sens » en question ne doit absolument pas être confondu avec l'absurdité, puisqu'au contraire, il se traduit par le fait que la toile se tienne là – réserve infinie de sens, source d'une potentielle production « excessive » de celui-ci. Or cette production « excessive » débordera toujours toute signification que l'on voudra lui attribuer. Car la seconde raison de l'inadéquation intrinsèque du discours critique se trouve là, dans l'inévitable trahison des mots⁴⁰ : « chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement »⁴¹. En raison de cette fatale circularité du langage, dès lors, tout commentaire à propos d'une œuvre d'art quelle qu'elle soit est condamné à ne provoquer qu'un « double massacre » : défiguration de l'impression primitive ressentie à la vue du tableau, dès que l'on tente d'y penser ou de s'en rappeler ; « assassinat verbal », à partir de cette première défiguration, du plaisir scopique⁴².

Toutefois la défiguration verbale qu'opère le discours critique, si elle le condamne à n'être que gâchis de signification, permet toutefois la préservation du tableau comme point de non-sens : de fait, Évelyne Grossman, dans son récent ouvrage précisément intitulé *La défiguration*, nous rappelle que, processus de décréation permanente, « la défiguration est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime »⁴³. L'échec auquel est par nature voué le discours sur l'art, la déformation qu'il fait subir à l'œuvre, empêche ainsi que la « chose » créée ne déchoie définitivement en « chose publique » ; elle offre simultanément la garantie du non-sens, garantie, dont

³⁹ *Logique du sens*, pp. 88 et 89. Dans l'essai qui propose sa lecture de la philosophie deleuzienne, Alain Badiou voit là la pierre de touche de la dissociation essentielle entre Deleuze et les structuralistes – quoique postérieure à *Logique du sens*. Les structuralistes s'en tiendraient, selon Badiou, aux effets de surface producteurs de sens que sont les structures – dans lesquelles les éléments, il est vrai, ne sont pas intrinsèquement signifiants. *A contrario*, Deleuze pense le non-sens comme le point requis pour soutenir la production du sens, dès lors que sa thèse première serait l'univocité de l'être (« l'être se dit en un seul sens », comme nous le verrons). Ainsi « le sens de l'Être peut parfaitement être dit non-sens, à condition qu'on ajoute que c'est du non-sens qui procède le sens, que le non-sens est précisément l'unique donation de sens (ontologique) à tous les étants [...] Il faut savoir aller positivement du non-sens au sens, en comprenant que le non-sens n'est rien d'autre que l'univocité de l'Être, et que donc, loin de vouloir dire "absence de sens", il s'oppose à cette absence en produisant sans relâche une infinité de sens comme simulacres, ou modes de sa propre surface » (cf. BADIOU (A.), *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, op. cit., p. 60).

⁴⁰ Il est en effet question de trahison au début du texte : « avec les mots on ne fait que se raconter. Eux-mêmes les lexicographes se déboutonnent. Et jusque dans le confessionnal on se trahit » (cf. *Le monde et le pantalon*, p. 11).

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² *Ibid.*, pp. 24 et 25. Beckett précise en effet que le massacre de la signification s'opère dans un second temps, sur un souvenir qui, retravaillé par la pensée, trahit déjà la première impression esthétique : « défiguration, à bien y penser, moins d'une réalité affective que de sa risible empreinte cérébrale. Car il suffit que je réfléchisse à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux d'A. van Velde, les tableaux de G. van Velde, pour que je les sente m'échapper, dans un éboulement innombrable » (cf. *ibid.*, p. 24).

⁴³ GROSSMAN (E.), *La défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 7.

nous parle Heidegger, du dévoilement toujours à refaire, de *l'Ereignis* – avènement d'une vérité infiniment postposé⁴⁴. Le suspens du sens, quoique conditionné par l'inadéquation verbale, sauve la force de l'œuvre et préserve la primauté originelle de notre vision, au-delà de toute connaissance que nous pourrions en avoir⁴⁵.



2. Trois dialogues : *faire échouer l'art*

Publiés pour la première fois en 1949 dans la revue de lettres et d'art *Transition*⁴⁶, les *Trois dialogues* avec Georges Duthuit⁴⁷ se composent de trois petits textes, brefs tête-à-tête imaginaires entre l'écrivain et le critique d'art, à propos d'un trio d'artistes : Tal-Coat, Masson et Bram van Velde. Parce que rédigés sous forme de dialogue, ces petits morceaux de conversation peuvent être considérés comme des embryons de textes théâtraux : quelques didascalies viennent d'ailleurs suggérer une ébauche de mise en scène⁴⁸. Or il ne fait aucun doute que le choix de cette forme ait été dicté par le vice de nature, dont nous parlions à l'instant, qui mine le discours sur l'art : de fait, opter pour le dialogue prémunit le texte de se présenter comme une théorie de l'art unifiée, une argumentation construite, avec, notamment, un début qui soit une introduction et une fin conclusive⁴⁹. Ici, au contraire, l'auteur profite du caractère impromptu que peut revêtir une discussion, pour faire débiter les choses, selon son habitude, *in media res*, et s'interdire toute conclusion autre qu'un arrêt abrupt de la conversation. La forme théâtrale⁵⁰ crée ainsi, une fois encore, un brouillage de l'argumentation, son côté improvisé et confus – bien plus, elle soutient même ses contradictions.

À nouveau, il faut souligner l'humour caustique et l'autodérision dont fait preuve l'écriture des *Dialogues*. Beckett de s'y traiter lui-même du « plus naïf des réalistes »⁵¹, et de rester quelquefois muet face aux objections de son interlocuteur – quand il ne répond pas franchement « je ne sais pas » ; on notera, en outre, la grande ironie dans les didascalies, comme celle qui le fait brusquement sortir

⁴⁴ Nous suivons le commentaire de D. de Ruyter-Tognotti dans ce parallélisme susmentionné avec l'essai d'Heidegger. « Ici », écrit-elle, « les antinomies dynamiques de la réflexion de Heidegger semblent nous faire signe : c'est l'œuvre lorsqu'elle se révèle en tant que telle, dans son "rayonnement", qui nous impose sa choseité non pas dans sa simple matérialité, mais dans son caractère compact, sa "compacité" qui suppose une plénitude inépuisable cachée, en même temps qu'elle fait signe vers cet invisible, et surtout le fait exister sans le dévoiler : elle fait connaître l'expérience du "dévoilement du voilement" dans le combat permanent entre ouverture et renfermement sur lesquels Heidegger ne cesse d'insister » (cf. DE RUYTER-TOGNOTTI (D.), *op. cit.*, p. 120).

⁴⁵ Si nous escomptons continuer à développer, dès à présent, la question de l'échec dans la création, celle de la défiguration verbale sera encore abondamment traitée par la suite.

⁴⁶ Revue en langue anglaise publiée à Paris, à laquelle Beckett a contribué à plusieurs reprises.

⁴⁷ G. Duthuit, critique et historien d'art, reprend la direction de la revue fin 1947. S'il a effectivement eu de nombreux entretiens avec lui, Beckett ne retranscrit cependant pas dans ce texte ces conversations, et Duthuit n'a quant à lui pas pris part à sa rédaction – il n'est d'ailleurs pas certain qu'il l'eût approuvé.

⁴⁸ Nous penchons donc à intégrer ce texte dans le corpus théâtral beckettien.

⁴⁹ Beckett rédige donc ce texte dans un esprit « dialogique », au sens que Bakhtine prête à ce terme dans sa théorie du roman.

⁵⁰ Parler d'une authentique forme théâtrale serait certainement trop catégorique : en effet, le fait que le texte n'appartienne pas clairement à un genre bien identifiable accroît encore la confusion de l'argument.

⁵¹ *Trois dialogues*, pp. 12 et 24.

« *en pleurant à chaudes larmes* » ou celle qui renvoie sa réponse à « *quinze jours plus tard* »⁵². Assurément, le comique dont Beckett ne se départit pas déstabilise davantage le discours et le rend d'autant plus complexe que l'on ne peut jamais être tout à fait certain du sérieux ou non du propos : le texte construit sa logique propre en jouant de la raison et du délire, parodiant les structures toutes faites des théories de l'art⁵³. Autre élément frappant, qui participe au caractère brouillon et provisoire de l'argumentation : le laconisme énigmatique de certaines répliques. Ce n'est certainement pas un hasard, par exemple, si la première intervention, où il est fait mention d'un objet partiel, dit simplement : « l'objet total, parties manquantes incluses, et non l'objet partiel. Question de degré »⁵⁴. Nous sommes ici mis en présence d'un texte presque télégraphique, qui invente, pour rendre compte de l'esthétique minimaliste que Beckett admire chez les artistes, l'expression la plus minimale possible.

En 1954, Beckett devait écrire, dans une lettre à Duthuit : « ce n'est donc pas avec moi qu'on puisse parler art et ce n'est pas là-dessus que je risque d'exprimer autre chose que mes propres hantises »⁵⁵ ; et quelques années plus tôt, en 49 : « je ne peux plus écrire d'une manière cohérente à propos de Bram ou de quoi que ce soit d'autre. Je ne peux plus écrire *à propos de* »⁵⁶. Toujours cette impossibilité foncière du discours sur l'art, sur laquelle l'écriture semble revenir buter sans cesse : aporie d'un discours qui exige une forme bâclée, provisoire – discours dans lequel les deux interlocuteurs se renvoient leurs objections. Aussi, lorsque au seuil du troisième dialogue, Duthuit réplique à Beckett : « serait-ce trop vous demander que *d'énoncer*, encore une fois, et aussi simplement que possible, la situation et l'acte que vous pensez être les siens [à Bram van Velde] »⁵⁷, ce verbe « énoncer » n'est certainement pas choisi par hasard. Car la difficulté ne réside même pas dans la compréhension d'une œuvre – on aboutira d'ailleurs très vite au « je ne sais pas » de Beckett (personnage du dialogue), à la trouée du savoir –, mais cette difficulté lui est antérieure, liée à l'énonciation même de l'acte que cette œuvre pose. Énoncer, voilà qui ne va jamais de soi. Plus loin, Beckett ajoutera en outre : « la chose que je n'arrive pas à dire, on peut ne pas y arriver de bien des manières »⁵⁸. Affirmation glissée ici de façon quelque peu anodine, et dont cependant l'écrivain a fait toute son œuvre.

⁵² *Ibid.*, pp. 22 et 25.

⁵³ Auteur d'un petit article sur la question, Philippe Tew parle d'une « comédie dialectique » qui mêle le logique à l'illogique, rendant problématique la compréhension du sens du texte – en miroir de celle des œuvres d'art, sans cesse à réinvestir (TEW (Ph.), « Three Dialogues as a laughable Text ? Beckett's Bergsonian Comedy », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°13, Amsterdam-New York, éditions Rodopi, 2003, pp. 105 à 118).

⁵⁴ *Trois dialogues*, p. 11.

⁵⁵ Extrait d'une lettre du 2 mars 1954 à G. Duthuit – extrait rapporté par J. Knowlson, *op. cit.*, p. 353.

⁵⁶ Ici nous devons confesser que notre source est plus indirecte : nous traduisons nous-mêmes un extrait de lettre cité par Lois Oppenheim dans son ouvrage *The painted World : Samuel Beckett's Dialogue with Art*, University of Michigan, Ann Arbor, 2000.

⁵⁷ *Trois dialogues*, p. 23. Nous soulignons.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

Poursuivons à présent en maintenant le même cap – de pire en pire : la question de l'échec ne conditionne pas seulement le mode d'énonciation du texte, mais, on s'en doute, elle est aussi au cœur du débat lui-même. Cette fois cependant, il ne s'agit pas seulement de l'inadéquation du discours esthétique – comme dans *Le monde et le pantalon* –, mais d'un ratage de et par la peinture elle-même. Pour le dire d'emblée, la différence entre un Tal-Coat ou un Masson d'une part, et Bram van Velde d'autre part, vient de ce que les premiers, malgré leur modernité, se raccrochent encore au « domaine du possible », tandis que van Velde accepte d'y renoncer sciemment – acquiesçant dès lors à l'échec de son art. Voici comment Beckett évoque cet art de l'échec consenti : « je parle d'un art qui s'en détourne avec dégoût, las de ses maigres exploits, las de prétendre pouvoir, las de pouvoir, las d'accomplir un tantinet mieux la même sempiternelle chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne »⁵⁹. Et plus loin : « je me réfugie dans mon rêve d'un art qui n'éprouverait aucun ressentiment à l'égard de sa propre indigence insurmontable », un art débarrassé de « la maladie de vouloir savoir ce qu'il faut accomplir et la maladie de vouloir être capable de l'accomplir »⁶⁰. Tournant radical donc que cette stérilité désirée de l'art, cet échec de l'art comme *tèchnè*.

Nul ne s'étonnera que la raison de cet inévitable naufrage, devenu chez Beckett, par un retournement dont sa logique est coutumière, la visée même de l'art – cette raison tient à l'échec de l'énonciation, quelle qu'elle soit. Idée que Beckett exprime dans une sentence devenue célèbre, où il préconise un art qui préférerait au champ du possible « l'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer »⁶¹. Toutefois, de cette fameuse obligation, Beckett doit s'avouer incapable de donner la cause : la compulsion de l'acte artistique – peindre ou écrire, c'est tout un – apparaît comme un axiome indémontrable, au même titre que la radicale impossibilité de cet acte. Dès lors, toute la grandeur, le courage du créateur viendra simplement du fait d'accepter cette impossibilité, sans tenter de camoufler l'échec sous la représentation. Ainsi, de Bram van Velde, Beckett dit : « j'estime que Bram van Velde est le premier à s'être départi de cet automatisme esthétisé, [...] le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion... »⁶².

Affronter l'obligation de l'échec sans s'en détourner, voilà à quoi se résume toute l'éthique de Beckett. D'où, on le comprend, l'expression confuse, brouillonne, contradictoire et aporétique qui était déjà celle du premier essai, *Le monde et le pantalon*. Ici toutefois, dans les *Trois Dialogues*, l'écrivain franchit un pas supplémentaire : l'adoption de la forme dialoguée, potentiellement théâtrale, fait de l'échec du discours un acte, une performance au sens propre⁶³. Ainsi l'aporie n'est plus seulement

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 29.

⁶³ C'est encore plus flagrant en anglais, puisque jouer au théâtre se dit en effet « *to act* », tandis qu'une représentation se traduit par « *a performance* ».

énoncée – par un discours lui-même aporétique – mais jouée, mise en scène dans trois petits drames : l'échec de l'art, au sein des *Dialogues*, devient donc réellement performatif. De la sorte, Beckett évite un écueil de taille : la déchéance de l'échec dans une forme statique, figée. Au cours du troisième dialogue, de fait, le personnage de Duthuit tentera de ramener l'impossibilité essentielle de l'acte d'expression artistique à une nouvelle « occasion » de peindre – soit thématiser l'échec, en faire le « contenu » d'une expression en elle-même réussie. Duthuit : « mais ne pourrait-on avancer, même en admettant cette théorie fantastique, que l'occasion de sa peinture [à B. van Velde] est le dilemme même où il se trouve et que sa peinture exprime l'impossibilité d'exprimer ? ». À quoi Beckett répond : « on ne saurait trouver méthode plus ingénieuse pour le ramener sain et sauf dans le giron de saint Luc. Mais soyons, pour une fois, assez conscients pour ne pas battre en retraite. Tous l'ont fait, sagement, devant l'ultime dénuement [...] »⁶⁴. L'« ultime dénuement », c'est-à-dire l'acte de l'échec, la dynamique de l'aporie en perpétuel mouvement : cette dynamique, le texte même des *Trois dialogues* l'actualise sur une scène imaginaire, à travers l'incohérence, l'aspect fragmentaire et inabouti de son argumentation. *A contrario*, récupérer la faillite du pouvoir d'expression artistique pour la démentir – geste des modernistes –, c'est trahir l'échec, trahir – par timidité, par peur – l'authentique « art du vide ».

3. L'art du vide

Or cette trahison du vide, ce recul devant « l'ultime dénuement », c'est bien ce que Beckett reproche, *in fine*, au peintre Masson et ce qui, à l'inverse, va faire à ses yeux la grandeur unique des frères van Velde. Influencé par l'esthétique asiatique, Masson parle en effet de s'approcher, pour peindre, d'une vacuité redoutable : « faire en soi le vide, condition première, selon l'esthétique chinoise, de l'acte de peindre »⁶⁵. Masson semble ainsi se confronter à l'exigence beckettienne de l'obligation d'exprimer malgré le « rien » qui mine toute forme d'expression. Mais s'il aspire à s'affranchir de l'espace, s'il paraît, comme le dit Beckett, « littéralement empalé sur le dilemme féroce de l'expression », le peintre ne parvient toutefois pas à se dégager d'une entrave paradoxale, « ses propres capacités techniques dont la richesse, la précision, la densité et l'équilibre tiennent du grand style classique »⁶⁶. En d'autres mots, le pouvoir d'exprimer ne lui fait pas défaut, mais l'empêche au contraire de se libérer d'un art expressif – d'atteindre au dénuement, à l'échec, au rien. « Le vide dont il parle », hasarde Beckett, « c'est peut-être tout simplement l'oblitération d'une présence

⁶⁴ *Ibid.*, p. 26. Dès à présent, notons que, dans notre hypothèse, cet écueil est celui contre lequel est venue se heurter la première partie de l'œuvre de Beckett – première partie qui aboutit aux *Textes pour rien*.

⁶⁵ Citation de Masson par Beckett, tirée d'un article intitulé « Divagations sur l'espace », in *Les Temps modernes*, 1949 (cf. *ibid.*, p. 15). Le mot anglais utilisé par l'auteur est « void », plus littéraire que le terme « emptiness » – donc plus proche en français de « vacuité ».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

insoutenable, insoutenable parce qu'on ne peut la séduire ni la prendre de force »⁶⁷. Deux notions du « void », de la vacuité, semblent donc s'opposer, dont l'une, celle dont il s'agit chez le peintre surréaliste, prend certes la forme d'une oblitération – d'une absence, d'un manque ; mais, aussi « insoutenable » fût-il, ce manque, ce vide-là peut selon toute vraisemblance se laisser représenter : il n'implique pas, manifestement, « l'impossibilité de toute énonciation »⁶⁸.

Avec Abraham van Velde, en revanche, « le premier dont les mains ne soient pas liées par la certitude qu'exprimer est un acte impossible »⁶⁹, on quitte définitivement le « domaine du faisable » pour pénétrer celui de l'impossible exigence du rien. C'est-à-dire que l'on délaisse l'expression de l'absence pour faire face à l'absence d'expression – seconde notion du « void ». Reprenons *Le monde et le pantalon* : s'aventurant sur le terrain miné du « double massacre » qu'est la critique, Beckett nous dit de la peinture de Bram van Velde qu'elle « semble figée dans un vide lunaire. L'air l'a quittée »⁷⁰. Et plus loin, ce passage clé :

La peinture d'A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait de si fâcheuses associations. C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre⁷¹.

Non plus la chose en suspens, donc, mais la chose *comme suspens elle-même*, qui par sa « choseté », son immobilité, crée le vide autour d'elle : ainsi Bram van Velde peint l'espace, l'étendue, que l'objet sur la toile fait devenir désert⁷². Car outre cette chose, moi qui scrute le tableau, « je n'en vois pas d'autre » : c'est que ce visible pur annihile la possibilité de toute autre présence, la possibilité même de la présence. Si cette peinture anéantit le langage, évide la parole – on reste en général silencieux, observe Beckett, devant les toiles d'A. van Velde, comme en présence d'un muet –, si le tableau détruit avant même sa formulation tout commentaire, il impose par contre l'absoluité de la vision, « l'effort d'aperception si exclusivement et farouchement pictural »⁷³. Cette peinture, on ne peut que la voir⁷⁴ – elle requiert impérativement la vision – et non la dire. Et cependant, poursuit Beckett, devant

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 18. D'où la sentence de Beckett à l'égard de Masson : « il me semble impossible qu'il puisse accomplir quoi que ce soit qui diffère de ce que les meilleurs – lui-même y compris – ont déjà accompli » (*cf. ibid.*, p. 20).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ *Le monde et le pantalon*, p. 26.

⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

⁷² Pour ne citer que celui-là, comme une sorte de prélude aux récits de Beckett – il y en aura bien d'autres que nous aurons à prendre en compte –, on peut mentionner ce petit texte de 1970, *Pour finir encore* : dans un espace de désolation, désert de ciel gris et sable poussiéreux à perte de vue, un corps se tient debout, immobile et raide parmi les ruines. La présence de ce corps, parfaitement statique, figé, semble être ce qui impose, comme son corollaire, la vacuité de l'espace environnant – ce qui évide le lieu où il se trouve placé.

⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁴ Ou plutôt la regarder, si l'on prend en considération la schize lacanienne entre le voir d'un côté et le regarder de l'autre, qui leurre le sujet, lui fait rater ce qu'il veut voir.

un tel tableau, « si pictural », nous sommes naturellement tentés de *concevoir* plutôt que de simplement *voir* ; or cela ne peut se faire « qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps »⁷⁵, puisqu'en effet, dire, articuler en phrases, raconter le tableau, c'est inévitablement recréer une chronologie, une temporalité linéaire ; dire consiste à replacer dans l'ordre du temps. Au contraire, le geste pictural de Bram van Velde entraîne la chose hors du temps, là où elle se fige et immobilise l'espace-étendue qui l'entoure.

Afin d'arracher la chose au temps, il faut donc non seulement l'extraire du dicible, mais aussi du visible : ne pas chercher à représenter le temps, mais le laisser s'éteindre. « C'est là que parfois le temps s'assoupit », dit l'auteur, « c'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir »⁷⁶. Car chez Beckett, on ne voit jamais mieux que les paupières closes, dans le noir⁷⁷ : souvenons-nous du couple de termes qui nomment l'être – le vide et la pénombre. Aussi imposer le vide consiste-t-il à arracher la chose au visible, incarner l'invisibilité elle-même dans la chose : « forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose »⁷⁸. Alors l'être pourra recevoir le double nom de vide et de pénombre – vide et pénombre confondue : avènement d'un noir « aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe »⁷⁹, noir qui abolit, évide et l'espace et le temps.

Si Bram van Velde crée ainsi le « vide lunaire » en arrachant la chose au visible, et partant au temps, en immobilisant l'étendue désertique, son frère, par contre, cherche à peindre la « stase grouillante » dans le temps précipité. Chez lui tout est vitesse, mouvement, puis figement et mouvement à nouveau, lumière, noir et lumière encore. « Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se fait, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège »⁸⁰. Au contraire de Bram, Gerardus van Velde prétend peindre le temps, ce temps que l'on ne peut percevoir qu'à travers les choses secouées par son flux, mais qui en retour nous empêche de voir ces choses. Au maximum de l'image, Geer atteint le point absolu de la tension entre repos et agitation, immobilité et mouvement, stase et grouillement, pour nous révéler cette « certitude qu'il n'y a ni présent ni repos »⁸¹. Aucun arrêt du flux, aucun arrêt du temps n'est permis, « le temps galope, il l'éperonne avec une sorte de frénésie de Faust à rebours »⁸². Ce que peint Geer van Velde, c'est le changement continu – « comment représenter le

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 30 et 31.

⁷⁷ Nous parlerons à diverses reprises de ces personnages aux yeux fermés, qui, couchés dans le noir, font naître des images, ou de ces yeux qui scrutent, paupières closes ou entrouvertes.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

⁸² *Ibid.*, p. 37. Faust étant en effet la figure de celui qui prétend arrêter le temps, dominer et jouir de l'instant – même si ce vouloir doit le mener droit à sa perte. Par ailleurs, la frénésie temporelle qu'entraîne dans sa dynamique la peinture de G. Van Velde n'est pas sans évoquer le « devenir-fou illimité » dont parle Deleuze, l'*Aïôn* et sa ligne qui détruit constamment le présent (notamment dans *Logique du sens*) : nous verrons dans la

changement ? », tel est d'ailleurs le grand dilemme des arts plastiques, selon Beckett ; or le changement, le mouvement continu, est l'éternel devenir des choses, dirait Gilles Deleuze, leur devenir pur, le procès du temps qui ne se fixe dans aucun présent. D'ailleurs, la chose elle-même, qui jaillit du pinceau de Geer, est peut-être « moins un objet qu'un processus »⁸³. Processus qui sans cesse touche le vide, effleure l'immobilité, puis repart à nouveau, condamné au changement, au devenir – au « ratage », à l'échec de l'immuabilité du vide. Car « il n'y a pas d'art du vide », souvenons-nous-en : le vide, simple nom, on ne peut qu'échouer à le représenter.

On voit comment, par deux chemins divergents, les frères artistes hollandais sont parvenus, en affrontant l'échec de l'expression, sinon à atteindre le vide, du moins à le rechercher continuellement ; *a contrario*, le jugement beckettien quant à la peinture de Masson montre qu'il n'*échoue* pas à peindre le vide, mais bien plutôt qu'il le *manque*. Dans un article d'un grand intérêt pour notre analyse, Steven Barfield explique de cette façon la différence que nous avons relevée entre deux notions du « *void* » : « Masson (selon Beckett) le voit [le vide] représentable comme une absence, tandis que pour Beckett, il est comme un creux de profondeur infinie dans la structure de la représentation elle-même, déconstruisant l'opposition entre l'absence et la présence »⁸⁴. Ainsi le grief principal envers la timidité de Masson semble tenir dans ce que, par *peur* de l'échec de l'expression, du vide authentique, il n'éprouve pas « l'angoisse de l'impuissance », qui paraît « contenir en elle-même l'impossibilité de toute énonciation »⁸⁵. La peur et non l'angoisse – deux affects clairement distincts pour Lacan⁸⁶. En effet, tandis que Bram van Velde *défigure* l'image au sens propre, qu'il arrache la peinture à la figuration, Masson semble incapable de transcender l'ordre de l'imaginaire, comme celui du symbolique : il crée une *image* de l'absence, il la représente par des moyens d'expression, lesquels sont d'ailleurs jugés par Duthuit et Beckett trop parfaits. Son vide, « une sorte de fantaisie héroïque, romantique »⁸⁷ pour Barfield, n'empêche pas la représentation elle-même – au contraire de celui des « peintres de l'empêchement »... de peindre.

Pour progresser encore, rappelons quelques mots tirés du *Monde et le pantalon* que nous avons cités antérieurement : l'originalité radicale de Bram van Velde tient dans ce que, loin de se contenter de représenter la chose « comme suspendue », il la saisit « exactement telle qu'elle est, figée *réellement* »⁸⁸. Figée réellement, c'est-à-dire dans l'ordre du réel – non plus de l'imaginaire, ni même du symbolique. De là l'hypothèse formulée par S. Barfield : un paradoxe similaire serait à l'œuvre,

suite de ce travail comment les paradoxes de l'espace et du temps forment le soubassement de toute la pensée deleuzienne ainsi que de l'œuvre de Beckett.

⁸³ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁴ BARFIELD (S.), « *The Resources of Unrepresentability : a Lacanian Glimpse of Beckett's Three Dialogues* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°13, op. cit., p. 23. Nous traduisons.

⁸⁵ *Trois dialogues*, p. 18. C'est nous qui soulignons.

⁸⁶ Voir entre autres le séminaire X consacré à l'angoisse, sur lequel nous aurons d'ailleurs à revenir plus longuement.

⁸⁷ BARFIELD (S.), op. cit., p. 23. Nous traduisons à nouveau.

⁸⁸ *Le monde et le pantalon*, p. 30. Nous soulignons.

d'un côté, dans le « rien à exprimer » de Beckett – que nous nommerons bientôt « crise de la représentation » –, et le symbolique lacanien de l'autre. Ce paradoxe tient à la logique du réel : noyau d'irreprésentable, il constitue toutefois ce qui fonde la représentation.

Ainsi, toujours selon Barfield, les *Trois dialogues*, dont la présentation, on ne l'aura pas oublié, s'apparente à celle d'un texte théâtral, ces dialogues mimeraient le déroulement d'une cure analytique. Pour étayer son hypothèse, Barfield avance une série d'arguments convaincants : la dynamique temporelle du texte, semblable à celle d'une thérapie – une succession régulière de séances de semaine en semaine ; l'anonymat conventionnel des interlocuteurs, désignés par les lettres « B. » et « D. » ; le rôle de D., l'analyste, qui par ses questions engage B. à dévoiler ses conceptions esthétiques⁸⁹ ; enfin quelques détails, tel l'*exit* inattendu de B. qui « *sort en pleurant à chaudes larmes* », comme sous le coup d'un incoercible éclat d'émotion. Dans cette perspective, l'impossibilité d'exprimer malgré l'obligation qui y est liée – obligation de la parole dans l'analyse – justifierait à la fois la chute abrupte des dialogues-séances et cependant, en dépit de l'aporie à laquelle ils conduisent, leur bon fonctionnement.

Pourquoi toutefois Beckett aurait-il opté pour cette forme dramatique/analytique ? Ici le rapprochement avec la topologie lacanienne du nœud borroméen, qui articule les trois ordres (imaginaire, symbolique et réel) devient pertinent : le paradoxe relevé chez Lacan permet en effet d'éclairer cet autre paradoxe qui a trait à cette « chose figée réellement » que le discours sur l'art, d'après Beckett lui-même, ne parvient pas à dire. En effet, ce paradoxe fait du Réel à la fois le support et la menace du symbolique. De fait, le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, nous apprend que l'inconscient est langage, surgissement d'un désir qui parle dans une coupure, une scansion du sujet. Par lui-même, ce désir se manifeste donc – c'est la grande découverte freudienne – sur le mode du vacillement, de la faille, d'une « béance *pré-ontologique* » : « ce n'est ni être ni non-être, c'est du *non-réalisé* »⁹⁰. Le rapport au Réel, rapport de la pensée au Réel, doit ainsi prendre place dans un « second temps » (logique), sous forme d'une remémoration – soit de la répétition (premier des quatre concepts fondamentaux), qui ne peut se confondre avec une simple reproduction. Voilà précisément où se localise le Réel – dans ce qui se répète. « Le Réel », explique Lacan, « est ici ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu'il cogite, où la *res cogitans* ne le rencontre pas »⁹¹. Il s'agit là du concept, hérité d'Aristote, de la *tuchè*⁹², la

⁸⁹ Avec, si l'on retient cette hypothèse, une touche d'ironie typiquement beckettienne qui pointe dans cette remarque de D. : « essayez de ne pas oublier que ce n'est pas de vous que nous parlons » (*Trois dialogues*, p. 27). Par ailleurs, notons que Didier Anzieu, dans ses deux livres consacrés à Beckett – *Beckett et le psychanalyste* et *Créer détruire* –, forme une hypothèse similaire à propos du roman *Mercier et Camier*, lequel suivrait également le processus d'une cure analytique.

⁹⁰ LACAN (J.), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 31 et 32. Nous soulignons.

⁹¹ *Ibid.*, p. 59.

⁹² Plus précisément, la *tuchè* est jumelée avec un second concept, celui d'*automaton*, c'est-à-dire la fonction du retour des signes. Ainsi le Réel se cache toujours derrière l'*automaton* : « le Réel est au-delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons condamnés par le principe de plaisir. Le

rencontre essentiellement « manquée » du Réel : manquée parce que celui-ci se dérobe, vu qu'il ne se trouve pas à la place où le sujet le chercherait.

Dès lors, à la représentation, dont l'inconscient est le tenant-lieu (le *Vorstellungsrepräsentanz*), échappe un reste sans lequel l'ordre du symbolique ne pourrait être, et qui pourtant en « troue » pour ainsi dire le centre. C'est ce reste irreprésentable, précisément, ce noyau de Réel qui fait retour dans l'inconscient⁹³, de telle façon qu'il demeure pour celui-ci « inassimilable », *objet*⁹⁴ de souffrance pour le sujet : « la réalité est là, en souffrance, qui attend »⁹⁵. Elle attend un sujet qui ne peut que rater sa rencontre, dès le moment du réveil : car si le réveil est éveil de la conscience à la représentation, le rêve, envers de la représentation, en a dérobé ce qui se cristallise dans le fantasme – un reste irreprésentable. « Le Réel, c'est au-delà du rêve que nous avons à le chercher – dans ce que le rêve a enrobé, a enveloppé, nous a caché, derrière le manque de la représentation dont il n'y a que le tenant-lieu »⁹⁶. Rencontre manquée, donc : le « reste » se tient là où il manquera toujours le sujet, objet perdu pour celui-ci.

Si le Réel déconstruit la structure symbolique, c'est donc parce qu'il n'est autre qu'une dérobade, un insaisissable : il n'est que ce rien dont parle Beckett, ce « rien à exprimer » qui entraîne malgré tout l'obligation de le faire. Joint à un reste caché, égaré, le Réel est en même temps un vide, une vacuité au cœur du symbolique. C'est pourquoi Barfield pourra dire : « en ce sens, quoique le Réel forme l'interface entre le symbolique et l'imaginaire, il ne le fait qu'en tant que paradoxe de l'impossible représentation ou de l'impossibilité représentative, comme incomplétude formelle et constitutive dans la structure du symbolique (et donc de la représentation) »⁹⁷. Le paradoxe du Réel veut donc que celui-ci soutienne l'ordre du symbolique et le menace à la fois : il est en même temps l'obligation d'exprimer, de représenter, et le vide qui en empêche le sujet. Dès lors, ce sujet se voit forcé de recommencer, de revenir, sans trêve, buter contre cet impossible ; ainsi, dans la cure, le patient qui continuellement « tourne autour du même sujet », si l'on peut dire ; d'où sans doute, dans les *Dialogues*, le retour constant sur la même question que B ne peut « énoncer clairement » – « la chose que je n'arrive pas à dire, on peut ne pas y arriver de bien des manières »⁹⁸ – concernant « l'empêchement » de l'artiste.

La construction « thérapeutique » des *Trois dialogues* serait donc due, en dernière analyse, au problème du paradoxe du Réel auquel artiste et psychanalyste se retrouvent tous deux confrontés. Dans les deux cas, ce paradoxe constitue ce sans quoi ces *praxis* ne pourraient fonctionner – pas d'art

Réel est cela qui gît toujours derrière l'automaton, et dont il est si évident, dans toute la recherche de Freud, que c'est là ce qui est son souci » (*ibid.*, p. 63).

⁹³ Pour revenir encore sur ce point, parce qu'il s'avérera crucial dans notre développement, insistons sur le fait que le Réel ne désigne en rien chez Lacan (au stade de ce séminaire) la réalité ontique : il s'agit d'une construction de l'inconscient, lui-même de nature « pré-ontologique », « non-réalisée ».

⁹⁴ Objet qui sera désigné un peu plus loin dans le séminaire par une lettre, l'objet « a ».

⁹⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁷ BARFIELD (S.), *op. cit.*, p. 19. C'est nous qui proposons cette traduction.

⁹⁸ *Trois dialogues*, p. 27. Nous soulignons.

authentique, pour Beckett, sans cette confrontation au vide, pas de transfert analytique sans cette dérobade de l'objet qui leurre le sujet –, en même temps qu'il les rend radicalement impossibles – ou à tout le moins impossibles à achever, infinies. Insaisissable, l'objet appelle à être saisi, oblige le sujet – lacanien et beckettien – à le représenter⁹⁹. Aussi, de la même manière que le vide empêche la représentation tout en amenant de force le peintre à représenter, le Réel lacanien fonde-t-il le symbolique grâce à ce manque qui génère le désir du sujet barré – être de langage –, donc son discours, et demeure cependant radicalement indicible. Ce Réel, qui est vide, vacuité, on ne peut en effet *rien* en dire – souvenons-nous qu'il n'y a pas « d'art du vide », au sens où on ne peut que le nommer : ce que le peintre tente d'exprimer se dérobe sans cesse à son expression. Et toutefois le paradoxe veut que ce « rien » se transforme en expression infinie, expression toujours à refaire de la fuite même – soit, en définitive, toujours quelque chose.

On comprend mieux à présent les raisons de l'insatisfaction de Beckett à l'égard des œuvres de Masson : certes celui-ci, pour l'écrivain, se montre sensible à la « présence insoutenable » qu'est le réel, ainsi qu'au vide qu'il entraîne ; et pourtant il recule devant ses conséquences ultimes, esquivant le paradoxe. De fait, le peintre, disions-nous précédemment, crée une figure, une image du vide – il tente, pour Barfield, de représenter la vacuité comme une simple absence¹⁰⁰, par opposition à la présence du symbolique. Or, comme nous l'avons vu chez Lacan, de par nature, le réel, s'il opère une trouée du symbolique, ne contient en lui-même aucune absence, aucun manque. « Il n'y a pas d'absence dans le Réel », disait Lacan au début de son enseignement, dans le deuxième séminaire. « Le Réel est la plénitude de la présence inerte, positivité ; rien ne manque dans le Réel »¹⁰¹. Quoique brèche dans la structure de la représentation, le Réel, déjà à ce stade de l'enseignement de Lacan, n'est pas lui-même structuré par le manque. Plus tard, dans le Xe séminaire consacré à l'angoisse, Lacan amendera légèrement cette proposition : « ainsi dit-on par exemple que le réel est toujours plein. [...] L'ennui, c'est que je n'ai jamais dit ça. Le réel fourmille de creux, on peut même y faire le vide. Ce que je dis est tout différent. C'est qu'au réel, il ne manque rien »¹⁰².

⁹⁹ C'est pourquoi, comme le rappelle Barfield, Tal-Coat est déprécié par B. parce que, sans abandonner le « domaine du possible », il cherche à appréhender le réel grâce à son « élan vers une expression plus adéquate de l'expérience sensible » (*ibid.*, p. 11) – ce que contredit l'essence même du Réel. Notons par ailleurs que dans l'expression « domaine du possible », « possible » est donné indifféremment pour traduction aux termes anglais « *possible* » et « *feasible* » du texte original : il s'agit donc bien de ce qui est « faisable », « réalisable » – et non de ce qui doit rester de l'autre du potentiel ou du virtuel.

¹⁰⁰ En anglais, la richesse du vocabulaire permet à Barfield de différencier les deux « notions du vide » en opposant au terme de « *void* » celui d'« *emptiness* ».

¹⁰¹ LACAN (J.), *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, 1978, p. 359. À quoi Lacan ajoute : « il n'y a d'absence que si vous suggérez qu'il peut y avoir une présence là où il n'y en a pas ». Ce que nous traduirons, plus loin dans ce chapitre, par l'idée d'une délocalisation de l'objet « a », créant une plénitude dans le Réel, tandis que se constitue un vide dans la représentation (imaginaire et symbolique).

¹⁰² En effet, ultérieurement, dans le Séminaire X sur l'angoisse, Lacan sera plus précis en distinguant le Réel du symbolique. On pourrait encore citer ce passage qui précède celui que nous venons de reproduire : « je vous ai dit jadis, en somme, qu'il n'y a pas de manque dans le réel, que le manque n'est saisissable que par l'intermédiaire du symbolique ». Quelques pages plus loin, il explique de fait la différence fondamentale entre la

Pour cette raison, le vide des toiles de Masson ne peut être confondu avec « cette angoisse de l'impuissance »¹⁰³ que l'on trouvera par contre chez les van Velde. Masson redoute le vide, mais il n'affronte pas la souffrance « en attente » dans le Réel, la part de jouissance que connaît le sujet dans la transgression du symbolique par le Réel – jouissance dont l'envers est, précisément, cette angoisse qui fait défaut chez le peintre surréaliste. Dans le séminaire qu'il consacre entièrement au phénomène de l'angoisse, Lacan montre en effet comment désir et loi forment une protection salutaire contre la jouissance brute du noyau de Réel, insoutenable – protection qui permet de tenir cette « Chose » à distance : « le désir et la loi, ce qui paraît s'opposer dans un rapport d'antithèse, ne sont qu'une seule et même barrière, pour nous barrer l'accès de la Chose »¹⁰⁴ – cette fameuse « Chose » dont il semble être constamment question dans les textes de Beckett sur la peinture. L'interdit, qui découle du commandement du Père, instaure effectivement la fonction de vide au cœur du désir : mon désir, articulé au désir de l'Autre, est ainsi structuré sur un manque essentiel, résultat de cette coupure symbolique¹⁰⁵, dont l'envers est constitué par l'objet produit dans ce processus comme reste – l'objet « a », irréprésentable. Or nous verrons comment l'angoisse survient exactement au point où le manque vient à manquer, où le Réel apparaît sous forme de « la Chose », déchirant la « couverture », le voile du fantasme. Car le vide creusé au cœur du symbolique est corrélatif, ne l'oublions pas, de ce reste qui fait retour, encore et encore : le « rien » de l'exprimable engendre à l'infini le « toujours quelque chose »¹⁰⁶.

Voilà pourquoi le peintre qui esquivé le paradoxe et le réduit à la représentation d'un manque – conserve donc le manque –, ce peintre ne peut connaître l'angoisse. *A contrario*, si l'artiste affronte le paradoxe du réel et du vide, il est voué à connaître la souffrance, l'angoisse authentique : elle vient de l'échec du vide absolu, l'échec du manque qui se conserverait comme manque. Elle surgit parce que le désir de néant est inassouissable : pour le peintre – pour l'écrivain –, le vide dont on ne peut rien exprimer doit s'exprimer sans relâche. On ne peut *rien* en dire, mais cela même est infini. Ce rien ne va jamais sans un « presque », un presque rien – « inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide »¹⁰⁷, dans les mots de Beckett – petite « chose » qui fait échouer la vacuité parfaite.

*

« privation », qui a bien lieu dans le Réel, et le « manque », lequel découle par contre de l'opération de symbolisation (*id.*, *Le Séminaire. Livre X (1962-1963). L'angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004, pp. 216 et 156-160). La dernière partie de ce chapitre traitera de la différence fondamentale entre vide et manque.

¹⁰³ *Trois dialogues*, p. 18.

¹⁰⁴ LACAN (J.), *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁵ Coupure que Lacan rapporte à la circoncision, commandement de Dieu, dans le commentaire d'un passage du texte évangélique *L'Ecclésiaste* (voir *ibid.*, leçon VI, pp. 95 à 98).

¹⁰⁶ Ce point sera repris plus en détail dans la troisième section de ce chapitre.

¹⁰⁷ On reconnaît là un paradoxe de *Cap au pire*, p. 56.

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se fait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça, la littérature ¹⁰⁸.

Ce passage à propos de G. van Velde mérite sans doute qu'on le cite une seconde fois, notamment pour cette petite phrase que Beckett y glisse insidieusement : « c'est ça, la littérature ». Écrire comme ils peignent – à cause de l'échec et pour l'échec. Écrire la tension continue du vide, le paradoxe : « tout cesse, sans cesse ». Écrire le minuscule, l'infime, le presque rien, un « millième de seconde » avant l'inatteignable néant. Eux, les deux frères artistes qui ont tant marqué Beckett, on les range dans le groupe des « peintres abstraits ». Si nous ne pensons pas qu'il y ait un sens à l'expression « peintres abstraits » ¹⁰⁹, on peut par contre parler d'une « peinture de l'abstraction ». L'abstraction est un geste esthétique – qui touche, bien entendu, à l'ontologique : l'un ne va pas sans l'autre –, geste qui consiste à abstraire, soustraire, se confronter au vide, aspirer au rien – aspirer tout jusqu'au rien. S'il était besoin d'une indication aussi explicite, le « c'est ça la littérature » lancé par Beckett guide son lecteur vers une mise en parallèle évidente entre ses écrits et la peinture qu'il défend. Mais les textes parlent d'eux-mêmes : l'écriture de Beckett retranche, soustrait, abstrait, comme le font ces peintres. Traquant le vide, elle achoppe sur le presque. Puis elle recommence, échoue à nouveau, recommence encore. Amoindrir, empirer toujours – et connaître l'angoisse de l'impossible, de l'inévitable échec.

C'est pourquoi nous ne pouvons que tomber d'accord avec la critique Pascale Casanova lorsqu'elle parle, quant au geste d'écriture de Beckett, d'une « invention de la littérature abstraite », au même titre que nous avons parlé d'une peinture de l'abstraction. « L'abstraction littéraire qu'il invente, au prix de l'immense travail de toute une vie, pour mettre la littérature à la hauteur de toutes les grandes révolutions artistiques du siècle – et en particulier de l'abstraction picturale – va reposer sur une combinatoire littéraire inédite. L'art de la logique va être mis au service de l'"abstractivation" [...] » ¹¹⁰. À l'instar des van Velde dans le domaine des arts, Beckett fera de ce projet littéraire un combat de chaque instant, combat qu'il sait perdu d'avance : mais sans doute est-ce là ce qu'il souhaite, puisqu'à cette condition seulement l'artiste peut, à ses yeux, approcher le processus de l'art authentique, illimité, condamné dès l'origine à l'échec, et trouver par là une forme de salut.

¹⁰⁸ *Le monde et le pantalon*, p. 35

¹⁰⁹ En tout cas l'expression prête à confusion, car elle incite à rapprocher « abstrait » de son opposé, « concret ». On voit mal, dès lors, ce que serait un peintre « concret » – un peintre « réaliste », figuratif ? – et encore moins un peintre « non-concret » : toute peinture n'est-elle pas concrète – surface de la toile, couleurs, traits, etc. ? À proprement parler, ce ne sont pas les peintres qui sont abstraits, mais divers éléments des tableaux qui l'ont été – au sens de « soustraits ».

¹¹⁰ CASANOVA (P.), *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 9.

Aussi, pour conclure ce point, voulons-nous redire notre étonnement – signe d’admiration – face à l’attitude de Beckett quant à l’art : via quelques brèves anecdotes biographiques, nous montrions en début de chapitre comment le goût, voire la passion de Beckett pour l’art – les tableaux surtout – a précédé, pour l’essentiel, la mise en œuvre d’un projet d’écriture. Personne ne songerait à contester que la peinture a été une source d’inspiration décisive pour l’écrivain. Et pourtant, les deux textes sur lesquels nous venons de travailler semblent dévaloriser le geste artistique lui-même : l’« art-pantalon », quel acte dérisoire ! L’appel à mettre le « cap au pire » vaut pour chaque artiste, les peintres avant tout : sur le parcours, l’obligation d’exprimer et d’échouer sont les seules balises. Et lorsque les mots s’en mêlent, le fiasco paraît devoir redoubler : après avoir mal vu, voilà qu’on dit mal – on massacre, on trahit, on « déboutonne »¹¹¹. Avec constance, obstination même, le discours s’applique à se discréditer, à conduire le lecteur vers l’impasse. L’aporie semble rester la seule dynamique possible de ce discours : couloir étroit, malaisé d’accès, galerie sans issue du rhizome – qui pourtant nous connecte à d’autres voies, au réseau tout entier. C’est à ce prix qu’il n’y aura pas de mort de l’art, c’est en refusant de dire le sens qu’il y aura un sens à dire encore – toujours « plus mèche encore ».

¹¹¹ Allusion à cette petite phrase du *Monde et le pantalon* que nous avons citée, évoquant la trahison des mots – « eux-mêmes les lexicographes se déboutonnent » –, expression qui nous fait songer au fameux « tire-bouton » : un étrange objet suspendu à son clou dans *Mal vu mal dit*, qui semble fabriqué pour « tordre » ce qui est trop droit – le discours avant toute chose.

B. *Ex minimis – Ad minimum*

À présent que nous avons trouvé une entrée pour nous faufiler à l'intérieur du rhizome, il nous faut continuer à progresser dans la même direction, en étudiant de plus près le fonctionnement de la machine littéraire beckettienne. Comment, dans l'écriture, dans les réalisations scéniques, télévisées et cinématographiques, Beckett met-il en œuvre le processus de « l'abstractivation » ? Comment affronte-t-il le paradoxe du vide au cœur de la littérature – et non, souvenons-nous-en, le vide comme représentation d'un manque, expression d'une absence ? Comment se conforme-t-il à la loi implacable de l'échec, de telle façon que l'aporie demeure acte et tension ? Telles sont les questions qui guideront notre progression dans les multiples galeries du terrier.

Vide et pénombre, on ne l'aura pas oublié¹¹², sont les deux termes qui se répondent pour nommer le fondement ontologique de l'existence. Au même titre que le vide, la pénombre, c'est-à-dire la quasi-obscurité, le presque noir, semble donc être pour Beckett le fond primitif et nécessaire sur lequel l'existant se manifeste. Or nous avons vu que le mode d'apparaître de l'existant, celui qui se laisse (dé)compter et inscrire sur ce fondement ontologique, est l'ombre. Il faut donc qu'il y ait pénombre pour que s'en distingue l'ombre : silhouette noire, avec quelques taches blanches, sur fond de presque. Silhouette évanescence, difficile à entrevoir – à peine vivante. Ainsi, de même que le rien n'est jamais que quasi-rien, infime atome suspendu dans le vide, la pénombre une quasi-obscurité, l'ombre – l'un – n'est que quasi-existence. Chez Beckett, tout répond à l'exigence du pire et du presque – le presque étant le pire du pire.

Ex minimis, l'expression dont David Cunningham se sert pour intituler un article sur Beckett et le courant moderniste¹¹³, nous semble appropriée pour qualifier le mouvement qui anime le travail d'écriture de Beckett. Car il s'agit bien d'un mouvement, d'un processus, d'une véritable machination – au sens deleuzien – et non d'un état de choses. Ce qui constitue le moteur de cette dynamique est une tension continuellement entretenue. En ce sens, la locution « *ex minimis* », si nous la trouvons adéquate parce qu'elle décrit bien un mouvement, n'est que l'envers de la devise « Cap au pire » : car on ne part pas seulement du moindre, mais on doit également y revenir – c'est-à-dire empirer encore. Parce que le vide est pris dans une logique paradoxale, celle du presque rien, « l'art du vide » ne peut se concevoir que comme un art « de l'évacuation ».

¹¹² Bien entendu, nous nous référons à l'équation de *Cap au pire*.

¹¹³ CUNNINGHAM (D.), « *Ex Minimis. Greenberg, Modernism and Beckett's Three Dialogues* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°13, op. cit., pp. 43 à 54.

Introduction : L'épuisé

Dans cette perspective, Deleuze rédige un court texte publié à la suite de quatre petits scénarios pour la télévision¹¹⁴ – un des seuls textes, pour rappel, que Deleuze ait consacré entièrement à Beckett. Ce texte s'intitule *L'épuisé*. Épuiser, cela reprend l'idée de la soustraction, de l'« abstractivation », en y incluant toutefois la notion de la totalité : aller jusqu'au bout du possible, annuler la possibilité même, voilà, selon Deleuze, le geste de Beckett. C'est pourquoi le terme anglais « *exhausted* » s'avère particulièrement adéquat, puisqu'il exprime exactement cette notion de totalité (l'exhaustivité), en même temps qu'il signifie « fatigué » : à mesure que le réel est épuisé, celui qui épuise se fatigue conjointement. Cependant la portée du terme « épuiser » s'étend bien au-delà de « fatiguer » : « l'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. [...] Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. [...] Il épuise *ce qui ne se réalise pas* dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, "pour finir encore" »¹¹⁵. La réalisation du possible, en effet, suppose que l'on opère dans l'ensemble de la potentialité des choix, une sélection motivée de ce qui va être réalisé. Dans la philosophie baroque de Leibniz, Dieu ne procède pas autrement : parmi une infinité de mondes impossibles¹¹⁶, il opte pour le meilleur, à l'exclusion de tous les autres. Chez Beckett, par contre, l'épuisement répond à une logique tout autre que celle de la réalisation : il fait appel à l'art de la combinatoire¹¹⁷. Il ne disjoint, n'exclut rien : au contraire, il combine, il *inclut les disjonctions*. Par le geste d'épuiser, on ne renonce à rien, au nom de quelque but ou ordre de préférence, de quelque signification particulière, mais on embrasse une totalité. Du coup, cette totalité – le possible à l'infini – en vient à coïncider exactement avec le rien. « La disjonction est devenue *incluse*, tout se divise, mais en soi-même, et Dieu, l'ensemble du possible, se confond avec Rien, dont chaque chose est une modification »¹¹⁸.

Nombreux sont les personnages beckettien qui ne *réalisent* rien – non pas qu'ils ne font rien, qu'ils sont inactifs – mais ne s'occupent que de possible : ils combinent, c'est-à-dire qu'ils s'acharnent à ordonner le réel, à le classer dans des séries jusqu'à son épuisement, une fois toutes les combinaisons

¹¹⁴ Il s'agit du recueil intitulé chez Minuit *Quad et autres pièces pour la télévision*.

¹¹⁵ DELEUZE (G.), « L'épuisé », *in op. cit.*, pp. 57 et 58.

¹¹⁶ « Impossibles » signifie que ces mondes (qui se démultiplient à l'infini) sont tous possibles, mais qu'ils ne peuvent coexister, c'est-à-dire être réalisés ensemble, parce que leurs réalités s'excluent mutuellement. La lecture de Beckett que propose Deleuze dans *L'épuisé* s'inspire manifestement de son travail sur Leibniz et de la réflexion sur le virtuel et le possible que suscite le philosophe : nous traiterons ultérieurement de l'ouvrage consacré à Leibniz et la philosophie du Baroque (*id.*, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988).

¹¹⁷ L'art combinatoire, pour Pascale Casanova, dans l'ouvrage que nous avons déjà eu l'occasion de citer, constitue la technique formelle fondamentale de Beckett : nombre de textes prennent comme matrice un algorithme mathématique qu'il s'agira d'épuiser. Il est évident que nous ne pouvons qu'approuver cette mise en avant d'une influence manifeste de l'arithmétique sur l'œuvre de Beckett.

¹¹⁸ DELEUZE (G.), *L'épuisé*, *in op. cit.*, pp. 59 et 60.

logiquement possibles établies. Progressivement, l'« épuiseur » devient alors lui-même épuisé : plus il évide l'objet, plus le sujet s'évide lui-même. « La plus haute exactitude », dit Deleuze, jointe à « la plus extrême dissolution », « une fantastique décomposition du moi » : « ce sont les deux sens de l'épuisement, il faut les deux pour abolir le réel »¹¹⁹. Aussi voit-on les « épuiseurs épuisés » beckettien adopter une posture bien spécifique : assis à table, courbés, tête dans les mains. Posture type, non de la fatigue, qui force à se coucher – or couché on rêve, on se remémore – mais de l'amnésie de l'épuisé, qui doit lutter pour rassembler, écouter, recréer des images ; qui à mesure qu'il évide, est confronté à la disparition du passé. De là son attention, sa façon d'être continuellement aux aguets, afin de capter chacun des bruits, mots et voix qui se font entendre, et lui remettent en mémoire des images de passé¹²⁰.

C'est que l'épuisement, selon Deleuze, doit nécessairement s'opérer à travers le langage, lui-même concrétisé dans des langues différentes. Une première langue, caractéristique des romans du début de l'œuvre (*Watt* en est l'apogée), est celle des noms, ces noms qui s'alignent, s'égrènent et se bousculent comme pour tuer les choses jusqu'à leur extermination complète. Mais cette langue de la nomination appelle aussitôt un métalangage, une deuxième langue qui épuiserait, non plus le possible des choses mais, à leur tour, celui des noms eux-mêmes. Cette langue-là combine les mots-atomes, les entraînent dans d'interminables flux sonores : ce sont les voix qui se font entendre, en provenance de nulle part, ces voix qui incarnent les autres, ou encore l'Autre – car, rappelle Deleuze, « c'est toujours un Autre qui parle, puisque les mots ne m'ont pas attendu et qu'il n'y a de langue qu'étrangère »¹²¹. Enfin il y a une troisième langue, celle qui appartient en propre aux arts visuels¹²², la langue des images et des espaces, qui forent des trous, créent hiatus et déchirures dans le flot des voix. C'est cette langue-ci à laquelle nous allons nous confronter à présent.

Revenons toutefois, un instant encore, sur le geste de l'épuisement. L'ensemble du possible, comme nous l'a dit Deleuze, se confond avec le rien – dès le moment où l'on a pris soin d'écarter tout but ou toute préférence, qui imposerait une sélection. Embrasser toutes les possibilités de la matrice combinatoire, dans un strict désintéressement, voilà le processus qui doit mener au vide, lorsque le « rien-tout » aura été systématiquement dit, nommé, parcouru ; simultanément, le sujet lui-même, partie intégrante du réel à épuiser, s'évide. Il nous faut cependant insister une fois de plus sur le sens de ce « rien » : si le rien coïncide avec la totalité du possible, c'est à nouveau parce qu'il n'est pas assimilable au néant – de même que le sujet épuisé ne s'évanouit jamais complètement. Chacun des possibles, chaque point de la totalité – chaque événement –, disjoint des autres et pourtant inclus dans

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁰ Nous verrons, dans le dernier chapitre notamment, qui sera consacré au traitement de l'image, quel rapport exact une image entretient avec le passé et la remémoration.

¹²¹ *Ibid.*, p. 67. Ainsi les autres se présentent pour moi dans une série illimitée de mondes possibles, qui n'ont d'autre réalité que celle que leur voix leur confère. Quant à moi, je suis l'exclu de la série, l'un en trop, l'*innommable* qui me veut, sans y parvenir, terme de la série, limite à son infinité.

¹²² Et ce malgré que progressivement, comme nous le verrons, les récits beckettien se calquent sur la forme cinématographique ou télévisuelle, de telle sorte que le travail de l'écriture tente de rendre les mouvements de la caméra.

le tout, en tant qu'absolument quelconque – puisqu'il n'y a ordre ni préférence –, « centre d'indétermination »¹²³, constitue ce rien. C'est pourquoi « d'un événement, il suffit largement de dire qu'il est possible, puisqu'il n'arrive pas sans se confondre avec rien et abolir le réel auquel il prétend. Il n'y a d'existence que possible »¹²⁴. À quoi l'on rajoutera cette petite phrase extraite de *Watt*, qui peut se dire des événements : « simples jeux que le temps joue avec l'espace, tantôt avec ces jouets-ci et tantôt avec ceux-là »¹²⁵. Dès lors l'infini s'identifie à l'infime. Plus exactement : dans l'infinité des mondes possibles, le rien est chacun des points infimes qui ne *servent à rien*. Le rien comme totalité des possibles, c'est la série sans limite à laquelle manquera toujours un terme rigoureusement quelconque, un « imminimisable minimum ».

Nous faut-il préciser que cette conception du possible et du rien, dans la remarque que nous venons de faire, nous est directement inspirée par Beckett ? Le travail que nous allons entreprendre à présent va consister à démontrer cela, grâce aux textes destinés à la scène et à l'écran d'abord, aux récits ensuite. La priorité revient aux réalisations de Beckett pour le cinéma et la télévision : c'est là, en effet, grâce au medium de la caméra, qui vers la fin de la vie de l'auteur prit de plus en plus d'importance, que l'on trouve la quintessence du travail esthétique de l'épuisement et du vide. En utilisant ce que nous avons appelé la « langue III », celle de l'image et de l'espace, Beckett parvient à s'approcher le plus du travail des peintres, qui rendent visible le rien – ou plutôt échouent à le faire. Toutefois le processus est initié au théâtre par diverses tentatives, avec les moyens et contraintes propres à la scène. Et, comme de juste, il trouve son pendant dans les récits qui, progressivement attirés vers ces réalisations visuelles, vont transposer leur fonctionnement.

1. Les arts « théoriques »¹²⁶ : où le vide se fait vision de l'invisible

Si Beckett a toujours tenu à prendre une part active dans la mise en scène de ses pièces, c'est cependant vers la fin de sa carrière d'écrivain et de dramaturge qu'il y a consacré la plus grosse part de son énergie et a découvert comment exploiter les potentialités multiples des arts de la caméra. Grâce à ceux-ci, il parviendra à la fois au maximum d'intensité et de condensation dans le travail qu'il entreprend. Travail qui, progressivement, se focalisera pour l'essentiel sur trois points : le traitement de l'espace, de la lumière et du personnage. Sur ces trois éléments, que nous allons étudier, se concentrent, selon nous, tout l'effort – voire l'acharnement – de Beckett pour épuiser le réel, éviter le « rien-tout ». Empirer encore et toujours, tel est le cap à suivre, sur scène comme à l'écran : là, le

¹²³ Expression deleuzienne, souvent utilisée, entre autres, dans les deux volumes consacrés au cinéma. Ainsi tout événement est un centre d'indétermination, de même que tout sujet.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁵ *Watt*, p. 75, cité par Deleuze, p. 60. Phrase qui ne peut manquer d'attirer notre attention, puisque, comme nous le verrons, c'est en définitive la fusion du temps et de l'espace qui engendre les paradoxes d'une philosophie du possible.

¹²⁶ Nous l'entendons dans le sens étymologique de « *theoria* », contemplation.

paradoxe devient d'autant plus prégnant que le vide doit être rendu visible, perceptible – donc, logiquement, il ne se confondra jamais avec une absence absolue, puisque toujours un rien de présence s'y mêle.

a. Premier nom de l'être : le vide, ou le « presque désaffecté »

La troisième langue de l'épuisement est celle des images, mais aussi des espaces. L'espace dans la fiction, à plus forte raison au théâtre et au cinéma, constitue la matrice première de toute action : autrement dit, l'espace est la genèse du possible, il est investi de ce qui est en puissance, avant même toute réalisation. Tel est, du moins, son état de neutralité, si l'on peut dire, l'état où il est le fondement de chaque actualisation – fût-ce une image toute simple. Or chez Beckett, le geste esthétique consiste toujours à rendre visible cet espace-là, cet espace construit pour rester le plus neutre possible, souvent très restreint et parfaitement déterminé géométriquement (cylindre, cercle, carré,...). De fait, le vide, faut-il le rappeler, est le premier des cinq « indémontrables » de l'écriture : « vide » nomme en effet ce grâce à quoi l'existant peut se manifester. Un lieu rigoureusement quelconque, soit désert, soit formé de figures géométriques de base, voilà le lieu beckettien par excellence – commun notamment à tous les scénarios pour la télévision¹²⁷.

En langage deleuzien, ce type de lieu s'appelle un « espace désaffecté » ou « inaffecté »¹²⁸, étendue sans qualité aucune, vastitude de pure virtualité. Toutefois l'espace quelconque abrite l'ensemble des potentiels : « l'espace jouit de potentialités pour autant qu'il rend possible la réalisation d'événements ; il précède donc la réalisation, et la potentialité appartient elle-même au possible »¹²⁹. Aussi, en toute logique, épuiser le possible, le faire coïncider avec le rien, ce geste doit-il commencer avec l'étendue, matrice des potentialités. Or l'espace, pour Beckett, va toujours de pair avec le mouvement – qui comprend, bien sûr, sa propre privation, l'immobilité ; et le mouvement premier est la marche¹³⁰, le pas – donc également l'arrêt. En conséquence de quoi, épuiser l'espace signifie le parcourir : le parcourir complètement, le circonscrire absolument, même si son indétermination interdit qu'il y ait le moindre but à atteindre. « Et rêve d'un parcours par un espace sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront tous les pas de la terre »¹³¹, telle est l'image archétypale du

¹²⁷ Précisons d'emblée que ceci englobe principalement les quatre pièces publiées dans le recueil *Quad et autres pièces pour la télévision* (*Quad*, *Trio du fantôme*, *...Que nuages...* et *Nacht und Träume*), ainsi qu'une réalisation antérieure, *Dis Joe* (1965), que nous évoquerons brièvement, malgré son statut un peu à part. On peut également rajouter à cette liste l'adaptation télévisée, par Beckett lui-même, de la pièce *Quoi où*, originellement destinée à la scène.

Par ailleurs, dans la seconde partie de ce sous-chapitre, consacrée aux récits, nous aurons l'occasion de vérifier que l'espace quelconque n'est pas, loin s'en faut, l'apanage des œuvres pour la scène et l'écran.

¹²⁸ Dans *L'épuisé*, mais surtout dans *Cinéma 1* et *2*, ainsi que dans la plupart des écrits tardifs.

¹²⁹ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 76.

¹³⁰ Nous le verrons dans la deuxième partie de cette même section. Les exemples ne manqueront pas qui prouveront cette passion obstinée de Beckett pour la marche à pied, aussi bien dans sa propre vie que dans ses écrits.

¹³¹ *Pour finir encore*, p. 16.

trajet beckettien. Jamais il n'a de destination précise : de la même façon que le personnage ne se *fatigue* pas à réaliser, ce trajet ne se propose pas d'atteindre quelque chose – si ce n'est l'épuisement des potentialités spatiales.

Néanmoins, dans les pièces pour la télévision et pour la scène, le parcours ne suit pas, comme dans les récits, la trajectoire de l'errance. En effet, l'espace quelconque y est à la fois trop contracté et trop borné : le plateau de jeu et le champ de la caméra imposent des limites strictes et étroites. Parcourir, dès lors, consistera à accomplir des allers-retours ou trajets organisés de manière rigoureusement systématique. Épuiser l'espace revient donc à répéter une série de déambulations qui organisent un minutieux réseau de va-et-vient, avec toutefois de légères variations à chaque trajet. De surcroît, outre les trajets, on observe également d'autres éléments, liés au mouvement, qui se répètent : les démarches, les positions, *etc.* De la sorte, Deleuze dira que l'espace est à parcourir pour le personnage au rythme d'une « ritournelle motrice »¹³² : la ritournelle, petite musique du retour, ce refrain qui se répète, donne le rythme alterné du partir et du revenir.

Dans un bref article, fort intéressant – *La maison de Gilles Deleuze* –, Benoît Goetz envisage la philosophie de Deleuze comme une construction architecturale (dont les concepts seraient les matériaux), tout en précisant que l'architecture, chez le philosophe français, est un art qui va de pair avec la musique : ainsi sont liés l'habiter et le chantonner, et la ritournelle est cette frêle mélodie que l'on fredonne sur le chemin du retour au foyer – chemin de la reterritorialisation, pourrait-on dire¹³³. « Partir/revenir : il n'y a pas d'espace occupé autrement que selon ce tempo »¹³⁴. Toutefois le retour n'est jamais retour du même absolu, mais sélection : la grande ritournelle est le chant de l'éternel retour, qui fait du revenir une forme de devenir, de sorte que le retour est simultanément un mouvement de déterritorialisation, non pas ailleurs mais sur l'espace que nous occupons toujours déjà, la Terre, le « plan d'immanence ». Or « le paradoxe de l'immanence, c'est qu'il faut beaucoup de tours et de retours pour rejoindre le plan où nous sommes déjà »¹³⁵. Ainsi le parcours-retour constant doit nous permettre « d'habiter davantage » le lieu que nous habitons bel et bien, c'est-à-dire, dans les concepts de Deleuze, de rendre l'espace plus intensif, de lui faire franchir des seuils d'intensité. Beckett, à notre avis, procède exactement de cette façon : à l'étendue du champ de la caméra, de la

¹³² DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 75.

¹³³ Au dire de Deleuze lui-même, cette référence musicale de la ritournelle, l'un des concepts clé de *Mille plateaux*, leur été inspirée, à Félix Guattari et à lui-même, par l'analyse de Guattari de la « petite phrase » de Proust dans la sonate de Vinteuil. C'est dans *Cinéma 2* que nous trouvons cette allusion, lorsque Deleuze étudie le rapport de « l'image-cristal » au temps (le « cristal de temps », chez Guattari). Ainsi l'image-cristal est autant sonore qu'optique, composée de deux rythmes antithétiques : le galop et la ritournelle, le premier scandant l'accélération du temps qui passe, l'autre la remémoration des passés. La ritournelle est donc le rythme de la Grande Mémoire dans laquelle nous plonge l'image-temps – rythme de l'éternel retour –, Mémoire articulée à l'espace désaffecté. Nous reviendrons plus en détails sur ce point lorsque nous étudierons la construction de l'image-temps chez Beckett. (Voir DELEUZE (G.), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 122 et 123).

¹³⁴ GOETZ (B.), « La maison de Gilles Deleuze », in *Concepts (Hors Série Gilles Deleuze 1)*, sous la dir. de St. Leclercq, Mons, Les éditions Sils Maria, janvier 2002, p. 6.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 7.

scène théâtrale, il impose des limites extrêmement restreintes, afin de développer, par le parcours de l'espace, son intensité. Ce qui importe n'est jamais l'ailleurs – toujours, on le verra, plongé dans l'obscurité, occulté –, mais le « *spatium* intensif », la force condensée du « plan d'immanence ». Épuiser l'espace, parcourir ses potentialités en effectuant des trajets d'allers et de retours, revient en même temps à l'intensifier, soit le développer en tant que lieu de la potentialité. Ainsi vont se nouer, dans le rhizome des trajectoires, le mouvement d'épuisement systématique, donc le vide, et la plus haute puissance de l'espace condensée dans un « trou d'épingle » – le rien, ou presque.

Le cas le plus flagrant est sans aucun doute le premier du recueil, celui de *Quad*, la « ritournelle motrice » par excellence. Le titre évoque bien entendu le chiffre quatre, autour duquel s'organise tout le court métrage¹³⁶. Il s'agit en effet de quatre personnages en marche, effectuant sur le plateau des trajets agencés selon l'ordre combinatoire le plus strict. Il y a ainsi quatre personnages, quatre séries de trajectoires, quatre types de percussions qui accompagnent le ballet, quatre couleurs de spots et de vêtements. Mais surtout, « *Quad* » fait référence au quadrilatère (coupé de ses deux diagonales) que dessine l'espace scénique, forme pure, totalement déterminée géométriquement et dès lors tout à fait quelconque, inaffectée et inaffectable. Dans une telle étendue, radicalement neutre, potentialité absolue, l'unique visée du scénario consiste à exténuer tout possible de l'espace – en cela compris la lumière, le son, les costumes, *etc.* – grâce à l'*ars combinatoria* le plus exactement mathématique. Aussi, au terme du mouvement, chacun des personnages doit-il avoir parcouru chacune des lignes virtuelles du carré et ses diagonales, marché avec chacun des autres, en duos, trios et quatuors, accompagné par sa percussion propre et sa couleur de spot articulée avec celle des autres¹³⁷. Tout fonctionne donc selon la loi des séries, jusqu'à ce que ne demeure plus aucun possible qui n'aurait été actualisé : « toutes combinaisons possibles ainsi épuisées », dit explicitement le script à plusieurs reprises. Étrange ballet¹³⁸, impénétrable, inquiétant, comme le parcours obsédé d'une partition musicale – la ritournelle la plus dépouillée de l'épuisement spatial.

Que l'évidement d'une réalité spatiale – forme abstraite sans autre singularité que ses déterminations géométriques – soit le but recherché par Beckett, cela ne fait aucun doute. L'art de la combinatoire mathématique atteint ici son apogée : tout concorde, tout est limpide, c'est d'un

¹³⁶ En réalité, Beckett a finalement réalisé deux versions de *Quad*, la première étant celle qui était initialement prévue, la seconde une improvisation au moment même de la réalisation télévisée. Comme nous le verrons, *Quad II* (cinq minutes environ) est beaucoup plus court que *Quad I* (une quinzaine de minutes), puisqu'il ne propose qu'une seule séquence du circuit. Son rythme est par contre clairement plus lent, et tout est filmé en noir et blanc, avec comme seul son le frôlement des pas des interprètes. Du coup, cette seconde version laisse au spectateur une impression encore plus sinistre et angoissante. Martin Esslin nous raconte que Beckett en aurait eu l'idée spontanément, après qu'on lui eut fait remarqué que l'enregistrement de *Quad I* donnait très bien sur l'appareil de contrôle, en noir et blanc : d'où l'idée de cette seconde version, sans couleurs, sans percussions et plus brève. Après avoir visionné celle-ci, l'auteur se serait exclamé : « bon, eh bien cela se passe cent mille ans plus tard »... (Voir ESSLIN (M.), « Une poésie d'images mouvantes », in *Revue d'Esthétique. Samuel Beckett (numéro spécial hors série)*, éd. Privat, 1986, p. 398).

¹³⁷ En réalité, ce jeu de lumières colorées initialement prévu a dû être abandonné, parce qu'irréalisable, au moment du tournage. Un éclairage très faible mais constant a donc été adopté. Il n'en reste pas moins que cette proposition faite à l'écrit garde tout son intérêt, parce qu'elle renforce le nombre de modalités de l'épuisement.

¹³⁸ Beckett suggère d'ailleurs que les interprètes choisis possèdent « une certaine expérience de la danse ».

systématisme sans reproche. Et pourtant. Il y a dans le script un problème soulevé par l'auteur lui-même, un *hic* – à entendre au sens étymologique d'un *ici*, point localisé qui pose question. Cet *ici* problématique, qui va devenir le lieu d'une énigme, n'est autre que le centre du carré, le point de croisement des deux diagonales. Là se noue potentiellement le drame, la perturbation de la « bonne marche » de la ritournelle, du fonctionnement mathématique de l'algorithme : ce drame, ce serait la rencontre ou présence simultanée des personnages, progressant au même rythme et selon des trajectoires égales, en ce point précis. Au juste, cette rencontre éventuelle constitue l'unique événement possible du scénario. Ça n'a l'air de *rien*, mais dans la logique de l'épuisement, l'infime est l'infini, et le rien, le tout : l'événement, aussi minime qu'il soit, c'est l'insignifiance qui se fait insigne.

« E [le point central] supposé zone de danger »¹³⁹ : voilà comment Beckett désigne le centre, comme un danger possible, une menace. Dans l'espace entièrement déterminé du plateau – bien que quelconque –, et malgré la régularité mécanique des mouvements, il subsiste un « centre d'indétermination », un point singulier à éviter, seul source d'énergie, d'événement, de déséquilibre et dissymétrie potentiels¹⁴⁰. Il se manifeste en effet comme un trou au milieu du plateau, ou plutôt du tableau formé par la marche des interprètes, qui dessinent une sorte de figure faite de chemins, une écriture de tracés et trajets qui se croisent et recroisent. Trou donc, au centre de ce qui apparaît, ne fût-ce que confusément, comme une représentation – non figurative –, un langage, quelque chose de l'ordre du symbolique. En raison de la circularité répétitive de cette chorégraphie – « *Quad*, c'est la quadrature du cercle », a dit le critique Walter Asmus¹⁴¹ – autour d'un abîme qui semble devoir aspirer l'existence, pour cette raison, donc, d'aucuns ont voulu rapprocher la structure de *Quad* de celle de *L'enfer* de Dante, où l'homme se voit contraint de répéter les mêmes mouvements. Telle Mary Bryden, qui fait remarquer, à juste titre, le caractère « infernal » d'un mouvement dont tous les

¹³⁹ *Quad*, p. 14.

¹⁴⁰ On remarquera que chez Deleuze, c'est toujours « à partir du milieu » – et non du début ou de la fin – que se produisent les bouleversements créateurs, ceux de la littérature dite « mineure » notamment. Ainsi la littérature anglaise-américaine, par exemple, n'a pas la même façon de « recommencer » que la française : si celle-ci fait toujours table rase, la première recommence « du milieu », en reprenant la ligne interrompue. Il en va de même au théâtre – celui de Carmelo Bene en l'occurrence – où les puissances se développent au milieu : « ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. Ce n'est pas par hasard que la plus grande vitesse est au milieu » (voir DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in *Dialogues*, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 50 et *id.*, « Un manifeste de moins », in *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 95). À la fin de cette étude, nous comparerons le parti pris deleuzien pour la littérature anglo-saxonne du recommencement à la préférence d'Alain Badiou pour la littérature française et ses « commencements » absolus. Mais revenons pour l'instant à *Quad* : l'intensité de l'énergie qui se dégage de la zone centrale – perçue comme une menace – est rendue, entre autres, par le crescendo des percussions lorsque l'on s'en approche. Il est vrai que pour Deleuze, toutefois, le « milieu », ne désigne jamais un point central, unique – ni spatial ni temporel –, hiérarchiquement supérieur à d'autres points. Mais on notera que chez Beckett, le cœur même de cette zone centrale, le point E précisément, demeure purement virtuel, puisqu'il ne sera jamais traversé. C'est donc bien à partir de la virtualité qu'émane l'énergie déstabilisante et transformatrice.

¹⁴¹ Dans la retranscription de la « Table ronde » (1991), discussion parue en guise d'introduction à la revue *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n°4, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1995, p. 25.

tournants s'opèrent sur la gauche, comme ceux des pèlerins dans la première partie de *La divine comédie*, où « le centre apparaît comme une intensification du diabolique »¹⁴².

Toutefois, si E présente une menace pour la régularité de la ritournelle, une « zone de danger », lieu d'une rencontre qui bouleverserait le rythme à première vue imperturbable du ballet, l'événement qui pourrait se réaliser ne se produira jamais : car immédiatement Beckett propose une solution au « problème », laquelle abolit ce possible hasardeux. Elle consiste, au prix d'une déviation systématique – d'un léger écart dans la droite dessinée par la trajectoire –, à éviter rigoureusement ce centre. Dès la première diagonale, chacun des personnages exécutera cette « manœuvre de contournement », de sorte que l'événement ne sera jamais épuisé par sa réalisation : ce qu'esquisse *Quad*, on le voit, c'est donc le tabou, l'interdit du point central, qui exténue la potentialité de l'espace – l'événement étant voué à rester, pour une part du moins, virtuel. Néanmoins, l'étrange hiatus dans le mouvement des interprètes ne peut manquer d'attirer l'attention, précisément, sur le caractère potentiel de la rencontre perturbatrice : en même temps qu'elle est condamnée du point de vue de sa réalisation, cette rencontre est cependant soulignée et le centre inhabité sera comme un point invisible rendu présent, en creux, par l'écart effectué.

Puisque, de fait, l'événement n'a d'existence que comme pure potentialité lorsque l'épuisement touche à l'ensemble des possibles – où le rien se confond avec le tout, répétons-le –, puisqu'il est, somme toute, indifférent qu'il arrive ou n'arrive pas, la rencontre, quoiqu'elle ne se produira jamais, n'en constitue pas moins, dès lors, un événement à part entière. Plus exactement, c'est le centre qui forme dans cet espace ce point quelconque que l'on a appelé le rien : à la fois creux, trou qui menace de défigurer la représentation – brouiller la figure tracée par les personnages –, et dans le même temps élément superflu, en trop, pôle de déstabilisation¹⁴³. Car le centre du quadrilatère restera cet unique point sur les lignes virtuelles qui n'aura pas été parcouru, épuisé comme les autres. Ainsi, dans l'espace désaffecté, l'exténuation de la potentialité cherche à atteindre l'épuisement, mais du même coup souligne la potentialité ; le vide, une fois encore, malgré l'exhaustivité du processus combinatoire, laisse toujours un « presque rien », point quelconque ou « centre d'indétermination »

¹⁴² Et de citer un passage du Chant X (vers 133-136) qui décrit cette marche. En outre, cette référence à l'œuvre de Dante peut se justifier aisément, au vu de l'admiration que Beckett vouait à Dante (mentionnée à plusieurs reprises dans la biographie de James Knowlson).

Par ailleurs, M. Bryden évoque une seconde image, celle des cloîtres monacaux où le promeneur est invité à déambuler autour du jardin central, que l'on est toutefois autorisé à traverser en diagonale, mais sans pouvoir passer par le centre précis, ordinairement occupé par une croix. Or la croix, chez Beckett, surgit souvent comme une image qui exerce un pouvoir de fascination menaçante. (Voir BRYDEN (M.), « QUAD : *Dancing Genders* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°4, op. cit., pp. 110 et 112).

¹⁴³ Dans l'article précédemment cité, Mary Bryden met en avant le paradoxe d'un scénario dans lequel tout semble calculé, mesuré, rigoureusement et exactement déterminé, et cependant il y subsiste un pôle de subversion de la linéarité, pôle de danger, de peur et d'imprévisible. De la sorte augmente progressivement la tension qui se dégage de cet étrange mouvement. Poussant plus loin l'hypothèse, elle établit un lien avec la bipolarité entre deux concepts définis par Hélène Cixous, les concepts d'écriture masculine et féminine. En effet, si la première se caractérise par son côté systématique, contrôlé et univoque, la seconde s'en distingue par une pluralité de voix, aux accents plus anarchiques, plus fluides. Ainsi les deux types d'écriture se mêleraient dans *Quad*, ce qui expliquerait l'indétermination des sexes des interprètes voulue par Beckett.

dans un espace destiné à demeurer à l'état de potentialité ; un infime, tache aveugle du processus, lieu paradoxal du « presque » irréductible toujours consubstantiel au vide, qui le fonde et le détruit à la fois¹⁴⁴.

Bien que *Quad* constitue sans doute le cas le plus pur d'épuisement de l'espace, si l'on peut dire, la deuxième pièce du recueil, *Trio du fantôme*, se propose également d'explorer la « langue III » – mais d'une manière différente. Ici le petit scénario se déroule dans une chambre, pièce close, sans couleur, dans laquelle nous voyons un personnage – une silhouette, plus exactement – et entendons parler une voix. La première partie¹⁴⁵ du court métrage consiste en un voyage de la caméra, commenté par la voix, tout autour de la pièce. Cette fois le champ que balaie la caméra n'est pas vide : la chambre possède deux ouvertures (une porte et une fenêtre), un grabat et un miroir. Assis près de la porte, en posture d'épuisé, S (l'homme, la silhouette) attend la venue de ce que l'on devine être la femme aimée. Celle-ci ne viendra pas – cela nous est confirmé dans la troisième partie du scénario par l'arrivée d'un petit garçon esquissant un « non » de la tête. Autrement dit, si la pièce comporte bien une ouverture donnant sur l'extérieur, il est clair qu'il n'y a aucune évasion permise vers un ailleurs quelconque, ni de possibilité de réponse du dehors – autre que le petit mouvement de tête de l'enfant. Bien plus, dedans et dehors, ailleurs et ici en viennent même à se confondre, dès lors que la chambre ne semble s'ouvrir que sur une altérité fictive – puisque l'Autre, la femme aimée ne viendra pas –, altérité qui ne diffère pas de l'identique¹⁴⁶.

Cependant, la présence des objets, filmés en gros plan par la caméra, pourrait inciter à croire, comme le fait remarquer Deleuze, que le lieu ici n'est pas ce que l'on peut appeler un « espace désaffecté ». Or il n'en est rien : car Beckett, à travers les mouvements de la caméra, insiste, pour ne laisser aucun doute, sur le caractère rigoureusement « neutre », sans particularité aucune des objets filmés. En réalité, lorsque l'on regarde avec attention le court métrage ou qu'on lit le script, on s'aperçoit que ce qui est montré/décrit, ce ne sont que des formes rectangulaires¹⁴⁷ – à nouveau une pure détermination géométrique. De plus, ces rectangles, autant de plans identiques juxtaposés, ne font, en définitive, que dupliquer, comme à l'infini, le cadre rectangulaire du poste de télévision dans lequel ils sont projetés – gris sur nuances de gris. C'est pourquoi, force nous est de constater,

¹⁴⁴ Rappelons-nous le paradoxe du Réel chez Lacan, tel que décrit dans le point précédent sur les *Trois dialogues*.

¹⁴⁵ Il y en a trois au total, la Pré-action, l'Action et la Ré-action.

¹⁴⁶ En outre, la porte est lisse et sans poignée, et la fenêtre de verre opaque. Beckett instaure donc dans l'espace une confusion du dedans et du dehors qui ne fait que redoubler celle qui traverse le personnage, à savoir l'incertitude quant au fait que le bruit de pas qu'il entend se produit à l'extérieur ou dans sa tête. Où se trouve le « fantôme », la femme aimée ? Comme on ne sort jamais du champ de la caméra, les fantômes semblent être intérieurs. L'analyse du *Trio* de Véronique Védrenne confirme notre propos : « ces points de jonction entre intérieur et extérieur n'arrivent ni à clore cet espace qui se présente pourtant comme un huis clos, ni même à l'ouvrir à une altérité extérieure ». (Voir VÉDRENNE (V.), « Images beckettiennes : de la mise en scène du corps à l'effacement du sujet dans *Trio du fantôme* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°11, Amsterdam-New York, éditions Rodopi, 2001, p. 332). Cet effacement des frontières du dedans et du dehors est par ailleurs tout à fait caractéristique des œuvres télévisées de Beckett.

¹⁴⁷ Aux quatre éléments cités (fenêtre, porte, grabat et miroir), on peut en outre ajouter le sol, le mur et l'oreiller, tous trois décrits également comme des « rectangles gris, lisses » mesurant 70 cm sur 1,5 ou 2 m.

finalement, que nous sommes à nouveau confrontés à un espace quelconque, dont la forme – le rectangle – apparaît cette fois fragmentée¹⁴⁸, subdivisée par des objets, tous privés de leur fonction¹⁴⁹, « identiques à des parties d'espace »¹⁵⁰ – un espace déjà partiellement dépotentialisé.

Pourtant le mécanisme de dématérialisation de l'espace et d'exténuation de ses potentiels se poursuit. Le champ que circonscrit la caméra, illustré dans le texte par un petit schéma de l'auteur, est orienté selon les quatre points cardinaux (fenêtre, porte et grabat à chacun de ceux-ci), excepté que les trois endroits où Beckett prévoit que se positionnera la caméra occupent eux-mêmes le sud. Le mouvement du film cherche donc, dès l'abord, à englober la totalité de l'espace, cette fois non pas par la déambulation des acteurs mais par les seuls zooms de la caméra. Comme l'observe très judicieusement Véronique Védrenne¹⁵¹, la régularité monotone dans la succession des gros plans – chacun de cinq secondes exactement –, jointe à l'homogénéité des surfaces identiques, crée un « montage sériel ou répétitif » qui opère l'exhaustion par la combinatoire, parallèle à l'épuisement du personnage. Nous avons dit, de surcroît, comment les formes rectangulaires, abstractions pures sans fonctionnalité, objets « *vorhanden* »¹⁵² – simplement là –, ne sont prolongés par aucune présence extérieure, mais par leur propre vide. « Si bien », commente Deleuze, « que le passage et la succession d'une partie à une autre *ne font que connecter ou raccorder d'insondables vides*. Telle est la nouvelle connexion, proprement fantomatique »¹⁵³ – allusion au titre, bien entendu. Nous observons là une deuxième phase de l'épuisement spatial.

Enfin, troisième et dernier approfondissement du vide : le caractère fantomatique de la voix féminine qui accompagne la caméra, aussi blanche, aussi neutre que faire se peut. Aux objets quelconques, ainsi qu'à l'étendue de la chambre, circonscrite comme une aire sans point d'ancrage, vient s'ajouter la voix désingularisée à l'extrême – peut-être bien la voix de la femme attendue, mais hachée, irrémédiablement séparée, extérieure à la scène¹⁵⁴. Au final, tout – y compris la répétition du

¹⁴⁸ Fragmentation des formes juxtaposées qui se répercute, selon l'hypothèse de Véronique Védrenne, sur le traitement réservé au corps du personnage : « le découpage du plan [...] ne permet pas seulement de mettre en évidence la fragilité des limites entre intérieur et extérieur au niveau de l'espace comme représentation du corps [...], c'est aussi un procédé de dépècement du corps de S avec l'usage du gros plan, "de la tête, des mains, du magnétophone" » (VÉDRENNE (V.), *op. cit.*, p. 333). Le gros plan, en effet, permet à la caméra de se focaliser sur un « dé-tail » du corps, un fragment.

¹⁴⁹ La voix qui décrit les objets au moment où la caméra les montre semble faire double emploi avec celle-ci, induisant dès lors un sentiment d'inutilité complète de sa fonction, qui intensifie la carence opérationnelle de ces objets. Ceci nous fait songer à l'antithèse conceptuelle heideggerienne entre la *Zu-* et la *Vorhandenheit*. Un objet *zuhanden* (« sous la main »), en effet, est corrélé au sujet en tant qu'il se caractérise par son utilité, telle une balise grâce à laquelle celui-ci habitera l'espace du monde. C'est donc un objet chargé d'un potentiel très fort. En revanche, un objet qui se trouve simplement *vorhanden* (« devant la main ») n'est investi en rien par la subjectivité : il n'est pas un possible mais il gît là, simplement présent.

¹⁵⁰ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 86. Inutile de préciser que l'on reconnaît là un travail esthétique tout à fait comparable à celui des peintres cubistes ou abstraits, qui déconstruisent la représentation en isolant des morceaux d'espace et en les déconnectant les uns des autres.

¹⁵¹ Dans l'article cité en note, à deux reprises déjà. Ici p. 333.

¹⁵² Cf. *supra*, en note.

¹⁵³ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁴ « C'est », dit Deleuze, « comme si l'on jouait simultanément une pièce radiophonique et un film muet : nouvelle forme de disjonction incluse ». On verra comment la musique – le Cinquième Trio avec piano de

mouvement de S vers la porte derrière laquelle l'Autre ne se trouve jamais, ainsi que le « non » définitif de l'enfant qui met fin à l'espoir – tout converge, non seulement pour exténuer les potentialités spatiales, mais encore pour bannir la possibilité de l'événement attendu, l'arrivée de la femme.

Trio du fantôme parviendrait-il, de la sorte, à l'épuisement absolu, au néant ? Et du même coup, à représenter l'absence et non le vide de la représentation ? Ce serait mal comprendre le dessein de Beckett – lequel, en quelque sorte, échouerait ainsi à créer l'échec. Certes, l'événement *attendu* ne se réalise pas ; en revanche, c'est à nouveau l'inattendu qui survient – telle, dans *Quad*, la matérialisation angoissante d'un indéterminé, là où l'on se croyait en présence d'un procédé combinatoire parfaitement calculé. Ici, le point problématique, le *hic*, c'est le miroir, seul objet à échapper à la description dans la première partie, la « pré-action » : ce miroir est source de l'unique événement possible, la création de l'image du sujet qui pourrait entraver la dynamique de son épuisement dans l'espace désaffecté. Tel est bien ce qui semble se produire : se retournant vers le miroir, S s'y regarde cinq secondes avant de baisser la tête. Du coup, la voix, jusque là imperturbable, lâche un « ah ! » de surprise – seul hiatus dans la monotonie de son discours. C'est que l'image ainsi créée, ne fût-ce qu'un instant, laisse surgir l'événement de la seule rencontre possible pour celui à qui l'Autre est interdit – la rencontre avec « soi-même comme Autre »¹⁵⁵.

En conséquence, l'événement survenu¹⁵⁶, même extrêmement éphémère, fulgurant, empêche la confusion entre épuisement et anéantissement, détruit la représentation du vide. Dans *Trio*, le miroir fonctionne comme le point focal de déstabilisation – l'œil, la tache aveugle de l'espace représenté (il est d'ailleurs invisible depuis le point de vue du champ le plus large de la caméra). Car tout souligne le vide que crée l'image spéculaire : le miroir comme objet s'inscrit lui-même dans la série des rectangles démultipliés, qui mettent en abyme le cadre de l'écran télévisé ; et l'image offre elle aussi une mise en abyme, celle du regard se regardant regarder. De ce fait, nous sommes mis en présence, selon Deleuze, d'une image comme pur possible, dématérialisée, disjointe du corps, une image qui « décolle de son objet pour être elle-même un processus », « quelque chose comme le sourire sans chat de Lewis Carroll »¹⁵⁷. Ce processus, Beckett nous y rend progressivement familiers. Le miroir joue ici le rôle du point structurant *et* déstructurant à la fois de l'espace : point-pivot, il déstructure du même

Beethoven – vient rétablir les connexions entre les fragments. Pour l'instant, c'est volontairement que nous n'abordons pas ce point.

¹⁵⁵ Allusion, on l'aura deviné, au célèbre ouvrage de Paul Ricoeur.

¹⁵⁶ Dans *Quad*, par contre, la rencontre ne se réalise jamais ; mais vu que l'événement est de l'ordre du possible, qu'il est indifférent qu'il arrive ou n'arrive pas – du moment qu'il est évoqué dans sa potentialité –, il n'y a donc pas de différence ontologique entre l'événement-rien dans les deux pièces.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 93 et 94. Précisons que Véronique Védrenne, quant à elle, parle d'une « impossible image », pour la raison que dans la réalisation télévisée, S ferme les yeux et ne se voit donc pas dans le miroir. Le reflet n'est nullement, dès lors, le lieu d'un échange de regards avec le protagoniste. « De l'image spéculaire constitutive du sujet, il ne demeure que le vide encerclé par le cadre du miroir auquel S s'identifie en fermant les yeux et en regardant derrière l'image qui reste fictionnelle » (VÉDRENNE (V.), *op. cit.*, p. 336).

coup l'exténuation de sa potentialité ; et l'événement de l'image spéculaire détient le rôle du « presque », du rien qui fait le vide – vide lui-même – et le défait simultanément.

Nous ouvrons ici une brève incursion hors du recueil *Quad*, avant d'envisager ses deux dernières pièces, afin d'esquisser une comparaison entre *Trio du fantôme* et un autre projet pour la télévision, plus ancien : *Dis Joe*¹⁵⁸. À première vue, celui-ci se présente en effet de façon similaire à *Trio*, surtout en ce qui concerne le traitement de l'espace. Ici également, nous avons un personnage masculin, auquel s'adresse une voix féminine dont la provenance n'est pas connue. Il se trouve lui aussi à l'intérieur d'une chambre, dans laquelle la caméra nous laisse voir un lit, une porte (masquée par une tenture), une fenêtre, un placard. Le scénario débute sans parole, avec une pantomime de Joe qui parcourt la distance entre ces différents éléments afin de s'assurer un parfait isolement – il ferme porte et placard à clé, tire les tentures, regarde sous le lit, avant de s'y rasseoir. *A priori*, nous avons donc un espace qui paraît semblable à celui de *Trio*, une chambre meublée au minimum ; excepté que dans ce cas-ci, si l'on y prête attention, l'espace s'avère nettement moins indéterminé que dans le scénario plus récent. Effectivement, les éléments qui le composent ne sont pas encore réduits à de pures formes – en l'occurrence, des rectangles –, lesquels démultipliaient le caractère quelconque des simples surfaces : Beckett n'a donc pas encore construit, à ce stade, un espace véritablement désaffecté – quoique déjà extrêmement dépouillé.

En outre, le fonctionnement de l'articulation entre la voix et le mouvement diffère également : dans *Dis Joe*, la voix met fin à la déambulation du personnage ; seule la caméra prolongera le mouvement, avec une série progressive de neuf avancées vers l'acteur. Il n'y a donc pas – ou moins – de corrélation, ici, entre la neutralité de la voix et celle de l'espace : lorsque la voix commence à se faire entendre du personnage, ce n'est pas pour décrire, de façon redondante, ce que nous montre la caméra, mais pour entreprendre un impitoyable travail d'évocation des souvenirs qui manifestement le torturent. Aussi assure-t-elle une fonction plus proche de celle que la voix remplit dans la plupart des pièces de théâtre, une fonction de persécution¹⁵⁹ – et non celle de renforcer la dépotentialisation spatiale, déjà imparfaite. En d'autres termes, nous n'atteignons pas encore, avec *Dis Joe*, l'« épurement vocal et spatial »¹⁶⁰ qui sera caractéristique des œuvres plus tardives, destinées à la télévision ; mais l'on sent toutefois le mouvement amorcé, et l'intérêt de cette pièce, de ce point de vue, est de montrer que la recherche esthétique du vide fut progressive et dut requérir des techniques spécifiques.

Quant aux deux dernières pièces du recueil, *...Que nuages...* et *Nacht und Träume*, elles se concentrent davantage sur la création dénudée de l'image que sur l'exténuation de l'espace.

¹⁵⁸ Datant de 65, alors que le *Trio* a été écrit dix ans plus tard.

¹⁵⁹ Au cours du troisième chapitre, nous reviendrons sur cette fonction persécutrice de la voix.

¹⁶⁰ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 90. On notera d'ailleurs que *Dis Joe* n'a pas été repris dans le recueil *Quad*, avec les autres pièces pour la télévision, mais qu'il est publié avec des pièces toutes destinées à la scène.

Néanmoins, le traitement que celui-ci reçoit n'est pas, loin s'en faut, inintéressant. L'espace fonctionne ici comme une sorte de pré-requis à la constitution fulgurante de l'image. Dans chacun de ces courts métrages, deux plans se superposent, l'un montrant un « épuisé » (personnage assis affalé tête penchée, mains bien en vue), l'autre étant le plan de l'image qui se construit, se rêve. Le premier plan se présente donc comme le substrat « réel » de l'action – l'attitude de l'épuisement renforçant l'ancrage physique de la scène –, quoique d'aspect totalement immatériel. Dans ...*Que nuages...*, une deuxième scission subdivise le second plan : il s'agit en effet d'un cercle de lumière cerné par une obscurité complète, dans lequel apparaît et disparaît, alternativement, un homme, double de l'épuisé dont on entend la voix. Or, dans le texte, cette étendue circulaire est orientée, comme dans *Trio*, grâce aux quatre points cardinaux, chacun étant supposé se prolonger sur un espace concret, qualifié¹⁶¹, espace auquel la voix se réfère dans sa litanie monocorde. Pourtant, ce que l'on nous donne à voir, ce ne sont jamais ces espaces déterminés : lorsque le personnage quitte l'aire lumineuse par l'un des trois points de sortie, nous le regardons simplement disparaître dans le noir¹⁶². De telle sorte que tout ce qui est spatialement « affecté » demeure invisible – tandis que le visible, c'est à nouveau un espace parfaitement quelconque, aux propriétés géométriques (une étendue circulaire), étendue conçue comme une totalité en soi – ce que suggèrent les points cardinaux ; et cependant absolument vide, simple contraste de lumière. Grâce à ce vide originel, substrat ontologique dans lequel s'inscrit l'existant, l'image peut surgir comme le rien qui s'immisce dans le dénuement et s'identifie au tout du possible.

Nacht und Träume fait se succéder, dans le champ de la caméra, l'image de l'épuisé assis dans la pénombre, mains posées sur la table, et l'image qu'il crée en rêve, sa propre image et celle des mains qui effleurent sa tête, essuient son visage avec un linge, lui présentent à boire, etc. L'espace atteint ici le comble du dépouillement, de la « désaffection » : à l'exception de la table et de la chaise, que l'on n'entrevoit que très vaguement et partiellement, rien ne matérialise l'étendue, si ce n'est la trop faible clarté permettant à peine de distinguer le personnage. Bien plus, l'espace perceptible dans les plans alternés, déjà réduit à sa plus simple expression, n'est dans ce cas-ci qu'un seul et unique espace dédoublé – non plus un espace mental et un espace concret, ne fût-ce qu'évoqué¹⁶³ : il n'y a donc pas à proprement parler de second espace – tout au plus deux réalités différentes. La deuxième est celle du rêve qu'il faut s'efforcer de construire, de l'image à créer, difficilement, comme si cette fragile et éphémère image requerrait toute la force, l'exhaustion absolue du sujet, symétrique à celle du monde qui l'environne.

¹⁶¹ À l'Ouest, les chemins ; au Nord, le sanctuaire ; à l'Est, le cagibi ; et au Sud, à nouveau, se place la caméra.

¹⁶² En revanche, l'image de l'épuisé est celle de ce même homme au chapeau et pardessus lorsqu'il se trouve à l'intérieur du « sanctuaire ». Mais cet espace-ci n'en est pas davantage concrétisé et matérialisé pour autant : les didascalies initiales précisent que l'homme est assis « sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible » (... *Que nuages...*, p. 39).

¹⁶³ La scène est d'ailleurs intégralement muette, si l'on excepte les sept dernières mesures du *Lied* de Schubert, *Nacht und Träume* que fredonne l'homme. En ce sens, la disparition quasi complète des éléments spatiaux va de pair avec celle des mots.

Une œuvre initialement destinée à la scène, mais portée par Beckett à l'écran, *Quoi où*, atteint, dans sa version télévisée, le même degré dans la « désaffectation » spatiale – sinon un degré supérieur encore. La comparaison entre la version scénique et la seconde s'avère d'ailleurs intéressante : dans la première, nous sommes face à une aire de jeu rectangulaire, « faiblement éclairée, entourée d'ombre »¹⁶⁴, aire dont Beckett précise les dimensions. Ici aussi, le plateau est circonscrit par la rose des vents, le spectateur se tenant, comme la caméra, au sud¹⁶⁵. *A priori*, nous sommes donc en présence d'un espace fort similaire à celui de ...*Que nuages*..., espace que les personnages, silhouettes évanescences, vont également traverser, chacun rentrant et ressortant par l'un des trois points cardinaux. C'est ici justement que se marque la divergence significative entre les deux versions : l'action, en effet, étant constituée d'un dialogue entre Bam et, successivement, Bom Bim et Bem, il faut bien faire entrer et sortir ces trois derniers. Or au théâtre, bien que Beckett n'autorise que le minimum possible de lumière sur le plateau, ces allers et venues doivent être réels¹⁶⁶. En revanche, dans la version télévisée, les longs plans de noir complet ne sont interrompus que par l'apparition des visages seuls, alignés, qui émergent de l'obscurité pour y disparaître à nouveau, une fois les quelques phrases échangées. Nous sommes donc en présence d'un cas où le médium de la télévision a permis à Beckett d'être plus radical dans son projet esthétique, d'atteindre le point culminant dans l'évidement de l'espace – ici entièrement dépotentialisé¹⁶⁷.

Avec ces trois dernières œuvres portées à l'écran, Beckett parvient en effet à ce que l'on pourrait considérer comme une limite ultime de la dématérialisation spatiale, au-delà de laquelle il serait difficile d'aller. Il ne s'agit même plus ici d'épuiser progressivement, grâce au procédé de la mise en série combinatoire : non, d'emblée l'espace semble avoir été exténué de ses potentiels, au même titre que le personnage. À une exception près : le seul possible qu'il faut réaliser, tout en l'épuisant lui aussi, c'est l'image – l'image que l'on doit réussir à « faire », péniblement, pour aussitôt la laisser s'évanouir. Dans l'espace quasi inexistant, désaffecté à l'extrême, c'est donc l'image qui crée le hiatus, le « centre d'indétermination » qui troue le vide – alors même que ce vide, sur l'écran, n'est constitué que par de l'image, certes à peine perceptible. Aussi, sommes-nous témoins, sur la surface où pèse ce vide, de quelque chose comme le visible en soi ; on pourrait dire « l'essence » du visible, si ce terme n'était pas trompeur, parce que le visible se perçoit plutôt qu'il ne se laisse appréhender

¹⁶⁴ *Quoi où*, p. 85.

¹⁶⁵ À noter également, la présence à l'écart, dans une autre petite tache de lumière, d'un porte-voix d'où sort la voix de Bam, le premier des personnages.

¹⁶⁶ De même le corps de l'acteur : quoique dans l'obscurité complète, à l'exception du visage, il reste cependant bien présent. Au cinéma ou à la télévision, par contre, si la caméra fixe son champ sur le seul visage, le reste du corps n'existera pas.

¹⁶⁷ Nous verrons par la suite qu'une dépotentialisation du langage s'opère conjointement à celle de l'espace : comme l'a observé le critique John Deamer, ce que met en scène cette pièce, c'est l'évacuation de l'événement (l'*Ereignis*, ou l'événement deleuzien) du langage. Les questions – au double sens de l'interrogation et de la torture – se répercutent les unes les autres, sans qu'il n'y ait jamais de réponse donnée – sans même que l'on ne puisse savoir à quoi elles réfèrent. « Quoi ? », « où ? » nous entraînent ainsi dans une spirale sans fin du langage, spirale dans laquelle le mot semble avoir définitivement tué son référent, la réalité n'ayant plus de prise. (Voir DEAMER (J.), « *Authority and resistance : the event in What Where* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°13, op. cit., pp. 185 à 197).

métaphysiquement¹⁶⁸. Ici, ce qui survient – l'événement, le rien –, est une sorte d'effraction instantanée du visible, de l'image, laquelle dévoile son fonctionnement paradoxal – laisser transparaître le vide qu'elle interdit.

Si la télévision permet, grâce à ses techniques propres, d'atteindre un apogée dans le processus d'exténuation de l'espace, on ferait une erreur en croyant que le théâtre demeure en reste : sur le plateau de jeu, Beckett s'est également efforcé de développer une esthétique de l'espace visant à l'épuiser et partant à créer le vide. Cependant le théâtre impose certaines contraintes qui empêchent le dramaturge de pousser aussi loin la dématérialisation physique. Nous venons d'évoquer, en ce sens, la progression entre la version initiale de *Quoi où* et son adaptation à l'écran : la différence principale provient de la suppression des allers et venues des personnages sur le plateau. Or ce mouvement, que la télévision offre le moyen de supprimer, n'est pas sans rappeler la pièce intitulée *Va-et-vient*. Celle-ci met en scène trois femmes assises sur un banc, qui, chacune à son tour, se lève et sort – tandis que les deux autres profitent de son absence provisoire pour se glisser à l'oreille des ragots à son propos –, avant de revenir occuper sur le banc une nouvelle place. Autrement dit, un jeu de chassé-croisé se déroule sous nos yeux, au terme duquel les trois personnages auront occupé successivement chacune des trois places et comploté en tête-à-tête avec les deux autres femmes. Si l'on considère tout d'abord le fonctionnement des départs et rentrées des actrices, on constatera à nouveau que Beckett réduit au maximum ce qui nous en est montré : une fois debout, les femmes doivent être en quelque sorte happées par l'obscurité qui environne la seule aire éclairée, celle du banc¹⁶⁹. On voit qu'avec les moyens de la scène – le jeu du contraste ombre-lumière, que nous allons considérer ci-après –, Beckett tente de rendre aussi immatérielle que possible la disparition des personnages, quelque chose comme une sortie *immédiate* hors du champ de la caméra. Ainsi l'espace est d'emblée réduit au strict minimum : un banc quasi invisible et une petite surface faiblement éclairée.

De surcroît, *Va-et-vient* est la pièce dont *Quad* se rapprochera le plus. En effet, le mouvement des entrées et sorties et de l'occupation des places fonctionne à partir d'une matrice mathématique, et vise à épuiser toutes les combinaisons possibles – quoiqu'en nombre beaucoup plus restreint que dans *Quad*. L'exténuation du possible spatial, tel est déjà le projet du dramaturge, bien que l'accent soit plutôt mis ici sur l'espace occupé que parcouru – puisque les allées et venues se veulent inexistantes. En outre, la parole n'a pas encore été totalement supprimée, comme dans la pièce télévisée, même si les mots échangés doivent être à peine audibles, et se réfèrent à des éléments que nous ne connaissons

¹⁶⁸ En d'autres termes, termes qui prendront tout leur sens dans la suite de cette étude, le visible ne se laisse pas appréhender par la question « qu'est-ce que ? » – question de l'essence – mais « comment ? » : comment il surgit, comment il fonctionne et fait fonctionner le sujet.

¹⁶⁹ Lui-même pratiquement invisible, comme le précise Beckett, parce que juste assez long pour que les trois personnages puissent y tenir, « à se demander sur quoi elles sont assises ». Par ailleurs, nous retranscrivons ici l'indication que donne Beckett concernant les sorties et entrées : « on ne voit pas les personnages sortir en coulisse. Ils doivent disparaître dans l'obscurité à quelques pas de la zone éclairée et de même, quand ils reparaissent, être déjà tout près du siège. Sorties et entrées soudaines et légères, sans bruit de pas » (*Va-et-vient*, pp. 43 et 44).

pas. En revanche, ce qui annonce déjà clairement *Quad*, ce sont les costumes et la physionomie des personnages : vêtues de longs manteaux de trois couleurs différentes et de chapeaux sombres, mangeant les visages, les trois femmes doivent être aussi ressemblantes que faire se peut.

Ainsi, dans *Va-et-vient*, on pourrait dire que l'« intrigue » – pris littéralement, le mot convient fort bien, puisqu'en effet le petit drame ne laisse pas de nous intriguer –, l'intrigue ne consiste pas encore, certes, à épuiser progressivement un espace en le parcourant ; cependant on constate déjà un mouvement d'exténuation, grâce au système de combinatoire, en rapport avec l'espace¹⁷⁰. Par contre, on aura noté que le mécanisme, dans le cas présent, s'avère parfaitement bouclé, c'est-à-dire qu'au terme de l'action, nous avons bien vu se réaliser l'ensemble des possibilités liées au positionnement spatial : ce que nous n'avons pas, comme dans *Quad*, c'est un « problème », le fameux *hic* qui fait basculer l'équilibre trop parfait et crée de ce fait une dimension supplémentaire, celle de l'épuisement – ce mouvement paradoxal qui laisse subsister le « rien » comme point extérieur à l'évidemment lui-même.

Ce point, dans *Quad*, se trouvait être le centre de l'aire dessinée par les parcours : or, dans les pièces de théâtre plus anciennes, on constate que le centre faisait déjà l'objet d'un traitement particulier. Ainsi l'héroïne de *Oh ! les beaux jours*, Winnie, est enterrée « au centre précis » du mamelon, lui-même situé exactement au milieu du plateau de jeu¹⁷¹. Ici donc – à l'inverse de *Quad* – la position centrale est bien occupée – Beckett insiste d'ailleurs en ce sens –, mais de telle manière que cette position semble une fois encore constituer un véritable danger : enfermée dans cet espace qui l'emprisonne, Winnie, progressivement engloutie par le centre du mamelon, est menacée de disparaître totalement. Quant à Hamm, dans *Fin de partie*, s'il occupe également d'emblée le centre de l'aire de jeu – un intérieur clos cette fois –, force est de constater que cette position ne va pas de soi, loin de là : à plusieurs reprises, il ordonnera à son fils, Clov, de lui faire faire le tour de la pièce – circonscrire la totalité de l'espace, comme le fera plus tard la caméra –, puis de le ramener précisément au centre de la chambre¹⁷². Aussi le centre n'apparaît-il pas comme un point interdit – point laissé désert et par là-même extrêmement présent –, mais il fait déjà l'objet d'une obsession presque maniaque de la part du

¹⁷⁰ On aboutirait à une conclusion du même type en considérant le deuxième des *Actes sans paroles* composé par le dramaturge (publié dans le même recueil) : il s'agit d'une pantomime à deux personnages qui accomplissent tour à tour les mêmes gestes quotidiens – globalement : sortir du sac dans lequel manifestement ils dorment, se lever et s'habiller, puis se déshabiller et se recoucher. Ici, ce qui forme un processus d'épuisement systématique du possible, outre la répétition des mêmes gestes les plus banals, c'est la position successive des personnages dans leur sac et de leur tas de vêtements par rapport à l'« aiguillon », la machine composée d'un bras et d'une pointe, chargée de les réveiller et les tirer hors du sac. Néanmoins, le « bouclage » de l'épuisement semble moins définitif, puisque la fin reprend le premier mouvement, le réveil de A, premier personnage, ce qui amorce un potentiel recommencement à l'infini.

¹⁷¹ Indications données dans les didascalies initiales.

¹⁷² Voici l'un de ces nombreux extraits où il est question du centre : « Clov : on n'a pas fait le tour – Hamm : Ramène-moi à ma place. C'est là ma place ? – Clov : oui, ta place est là – Hamm : Je suis bien au centre – Clov : Je vais mesurer – Hamm : À peu près ! À peu près ! – Clov : Là – Hamm : Je suis à peu près au centre ? – Clov : Il me semble – Hamm : Il te semble ! Mets-moi bien au centre – Clov : Je vais chercher la chaîne – Hamm : À vue de nez ! À vue de nez ! Bien au centre ! – etc. » (*Fin de partie*, pp. 42 et 43).

personnage beckettien, qui éprouve le besoin de parcourir l'espace circulaire avant d'en réoccuper le cœur même¹⁷³.

La dématérialisation de l'espace et sa « désaffectation », son exténuation, sa dépotentialisation, sont autant de processus déjà amorcés dans les pièces destinées à la scène, ainsi que la focalisation sur le point central comme point problématique¹⁷⁴. En ce qui concerne le parcours systématique de l'étendue, outre *Va-et-vient*, on peut encore, avant de passer à la suite, évoquer une autre pièce, *Pas*. L'avant-scène y est justement désignée par le dramaturge comme « aire de va-et-vient », c'est-à-dire une longueur divisée en 9 pas très précisément¹⁷⁵ et large d'un mètre, sur laquelle évoluera le seul personnage visible – ou à demi –, May. En outre, d'autres précisions déterminent le pied qui doit initier la série des pas, leur rythme (très nettement cadencé), le déroulement des demi-tours au terme de la longueur, ainsi, bien entendu, que le nombre de longueurs et l'endroit dans le dialogue (dialogue entre May et une voix désignée comme V, la voix de sa mère) où celles-ci doivent être accomplies. L'exactitude et le systématisme qui caractériseront *Quad* sont également frappants dans ce cas-ci ; néanmoins, à la différence des « danseurs » de ce « ballet », May effectue un aller-retour continu. Si la pièce s'apparente donc, d'un côté, à une « ritournelle motrice », celle-ci marque davantage le va-et-vient, donc la répétition, que *Quad* – le texte étant d'ailleurs scandé par le mot « encore », repris régulièrement. En conséquence, l'impression que l'on retire du mouvement de répétition incessante est qu'il apparaît nécessaire au personnage pour exister¹⁷⁶ ; tandis que, dans *Quad*, tout se passe comme si les interprètes n'étaient présents que pour faire exister ce mouvement. Ainsi, dans les deux cas, nous assistons au parcours systématique d'une forme géométriquement définie – dans *Pas*, une ligne –, espace totalement quelconque ; en outre, la reprise d'une même trajectoire actualise le processus d'épuisement spatial ; et cependant, ce n'est qu'avec *Quad* que l'espace deviendra totalement auto-suffisant, mis en scène pour lui-même, dans la pureté de son dépouillement et de son évidement graduel.

*

¹⁷³ Le centre paraît en réalité être l'enjeu du rapport de forces qui lie les deux protagonistes, et ce d'autant que l'on considérera la construction de la pièce comme celle d'une partie en cours – partie d'échecs par exemple. Effectivement, cette position, hautement stratégique dans le jeu, confère à celui qui l'occupe un pouvoir de domination sur l'autre, pouvoir que Hamm semble vouloir s'arroger à tout prix.

En outre, dans les romans de la même période, on trouve déjà une préoccupation similaire pour la position centrée. Ainsi le personnage de l'Innommable, dès le commencement de son interminable monologue, au milieu de conjectures sur la nature de l'espace où il se trouve, a cette formule à propos de cet espace : « il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr » (cf. *L'Innommable*, p. 13).

¹⁷⁴ De *Fin de partie* ou *Oh ! les beaux jours* à *Quad*, on observe ainsi un mouvement de désertion du centre, de « déterritorialisation » deleuzienne, en quelque sorte, progressive. Nous aurons l'occasion d'en reparler lorsque nous étudierons de plus près *Film*, où s'opère un mécanisme similaire par rapport au jeu de la caméra.

¹⁷⁵ Si donc *Quad* est structuré par le chiffre 4, *Pas* s'organise, de façon tout aussi calculée, autour du chiffre 3 – 9 étant la troisième puissance de 3. Trois générations de femmes (trois fois la même ?) sont également mises en présence.

¹⁷⁶ Ceci pourrait être confirmé par un passage extrait de l'un des monologues de la voix : « May : Je veux dire, mère, qu'il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. La mère : le mouvement à lui seul ne suffit pas ? May : non, mère, le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle » (voir *Pas*, p. 12).

En remettant en perspective l'ensemble de la trajectoire théâtrale de Beckett – y compris les pièces pour la télévision –, on observe, en définitive, une progression très nette dans le traitement de l'espace. Celui-ci semble en effet suivre une véritable logique, la recherche de ce que Deleuze a appelé l'épuisement du possible : on a pu constater que là où l'espace était, dans les débuts, donné d'emblée comme un espace dématérialisé, désaffecté – mais partiellement –, son épuisement se transformait au fur et à mesure en un authentique mouvement – non plus seulement un état –, un processus devenu dès lors l'objet même de l'action. Autrement dit, si l'on veut bien se souvenir des *Trois dialogues*, on en conclura que Beckett a dû s'efforcer de conquérir petit à petit dans son œuvre l'esthétique défendue par le personnage B. En effet, c'est du vide qu'il s'agit : mais en vérité, de son échec plus que de sa réalisation – et même de l'acte de cet échec. L'artiste ne peut se contenter de représenter l'aporie de l'art – représenter le manque –, c'est au contraire cette aporie qui, tout en fondant la représentation, la déconstruit. Il faut donc que la création du vide, soutenue par le point du « presque rien », soit en même temps constamment relancée par ce point même – visée et moteur à la fois du processus.

Lorsqu'elle passe de la scène à l'écran, l'exténuation des potentialités spatiales en vient à générer un mouvement, une authentique action : celle qui vise l'ensemble du possible, lequel, nous l'avons vu, se confond avec le rien – donc avec le fondement même de l'évidement. Dès lors, ce n'est que dans les dernières réalisations que l'espace fait l'objet d'un langage à part entière, une langue que l'on doit s'efforcer de pratiquer – effort qui s'avère littéralement épuisant. Progressivement, celle-ci en vient à se substituer tout à fait à celle des mots : si une voix doit encore accompagner le trajet des personnages ou de la caméra dans l'espace, c'est, désormais, soit une voix blanche, comme inutile, exténuée elle aussi, redoublant le vide de la potentialité –, soit un fragment de poésie, c'est-à-dire quasiment de la musique. L'acte de l'épuisement, le vide, premier nom de l'être, requiert d'autres langues que celle de la parole, inadéquate – des langues que Beckett cherchera toujours à affiner.

b. Second nom de l'être : la pénombre, ou le « presque obscur »

Le vide se dit de l'être, mais celui-ci reçoit également une seconde appellation : la pénombre. Celle-ci constitue donc le corollaire nécessaire au vide, pour nommer l'être, et même pour lui permettre de « venir à l'être » – attendu qu'elle est, des deux termes, « le nom suréminent de l'être »¹⁷⁷, dont la disparition dépend de sa propre disparition. Aussi l'existant ne peut-il apparaître que dans cette semi-obscurité : chez Beckett, disions-nous, on voit toujours mieux dans le noir, yeux fermés de préférence¹⁷⁸. Parallèlement au parcours de l'espace, progressivement évidé, le traitement de la luminosité va ainsi constituer un élément clé de l'esthétique du vide. En ce qui concerne l'éclairage, l'aspiration au néant est aspiration à l'obscurité complète, au noir qui engloutirait toute chose,

¹⁷⁷ Cette expression déjà citée est d'Alain Badiou (voir BADIOU (A.), « Être, existence, pensée : prose et concept », *op. cit.*, p. 141).

¹⁷⁸ Car les yeux fermés sont nécessaires au travail de l'imagination, à la création d'une image parfaite et non brouillée.

absolument. Cependant, nous l'avons vu, vide et néant ne coïncident pas : car le rien, que vise le geste de l'épuisement, se confond avec le tout, la totalité du possible, l'ensemble des disjonctions incluses. D'où la nature paradoxale du rien – point quelconque, centre d'indétermination du vide.

Sans doute est-ce là que nous devons chercher la raison pour laquelle le noir n'est pas le complément nominatif du vide, mais bien la pénombre : elle est une obscurité dans laquelle s'est immiscée la tache aveugle, tache lumineuse qui laisse se manifester autour d'elle le noir comme noir ; mais du noir en lui-même elle souille la pureté, pour ainsi dire, interdit l'évanouissement radical. Aussi le point éclairé constitue-t-il l'événement de la luminosité, le presque rien qui fonde la potentialité. Car l'éclairage, tout comme l'espace, incarne, dans l'effort de création de l'image, une source de possible : ce qui se passe, l'événement, se produit toujours dans l'ordre du visible, lequel nécessite ne serait-ce qu'un infime minimum de luminosité. Quoique l'on distingue très mal, on voit tout de même ; or dès que l'on commence à percevoir, dès que l'on rentre dans le champ du possible, s'ouvre la quête de l'absence de perception, de l'obscurité pure – quête par essence vouée à l'échec, donc au recommencement continu.

Depuis ses débuts au théâtre, avec *En attendant Godot*, dont les deux actes se déroulent le soir – dans une lumière de crépuscule –, Beckett s'est bien gardé de laisser au hasard des mises en scène la gestion de l'éclairage. Ainsi ses pièces ne se déroulent jamais dans une clarté nette et franche, un éclairage de jour qui permettrait de bien voir : même dans les rares cas où une lumière forte est requise, celle-ci doit être excessive, littéralement aveuglante¹⁷⁹. En guise d'exemples de la faiblesse de l'éclairage, on pourrait pratiquement citer tous les titres des pièces : aussi n'en retiendrons-nous que certaines, en tachant de distinguer des nuances dans le traitement de la lumière et de l'obscurité. Commençons par ces cas où l'éclairage demeure constamment diffus, de telle sorte que le personnage apparaît à peine : ainsi May, dans *Pas*, arpente l'avant-scène dans un semi-jour « faible et froid » – éclairant davantage l'aire de jeu qu'elle-même, et son corps plus que son visage, quasiment invisible ; quant au fond de la scène, un « mince rai vertical »¹⁸⁰ semble y désigner l'endroit proprement utopique d'où pourrait provenir la voix. En revanche, la lumière doit être augmentée à certains moments de l'action – mais jamais de façon nette : il arrive fréquemment qu'elle accompagne l'action, comme pour en souligner la diminution ou l'augmentation d'intensité.

De fait, la proximité d'un événement, lorsqu'il va se produire, est quelquefois souligné par un accroissement de la lumière : dans *Souffle* par exemple, la plus courte des pièces de Beckett – l'action ne consiste qu'en une seule respiration en deux temps, accompagnée de deux cris –, la profonde inspiration est littéralement « mise en lumière » par l'éclairage qui se fait graduellement plus fort – plus dramatique –, quoique restant relativement mauvais, tandis qu'une lente baisse de la clarté suit l'expiration. Ainsi le rai de lumière troue l'obscurité, comme les cris et la respiration trouent le

¹⁷⁹ Nous aurons l'occasion d'étudier le rôle du projecteur aveuglant, similaire à celui de la caméra-ciel – particulièrement dans la pièce *Comédie*.

¹⁸⁰ *Pas*, pp. 7 et 8.

silence¹⁸¹ : de la sorte, Beckett établit une corrélation évidente entre l'infime lumineux qui perce vaguement l'obscurité et le rien de l'action dramatique – un simple souffle, signe extrêmement fragile d'une existence au bord de la disparition. Notons encore que le plateau doit être « jonché de détritus » dans un « éparpillement confus. Rien debout »¹⁸² : espace de désolation d'où émergent des objets quelconques, démis de leur fonction, désaffectés, des déchets de matière qui ponctuent l'étendue vide du plateau de jeu.

Dans d'autres pièces, la zone éclairée, souvent au centre de la scène, forme un net contraste avec l'obscurité tout autour, laquelle crée presque une menace, comme si elle devait engloutir le personnage dès sa sortie vers les coulisses ou dès la fin de la pièce. Nous avons parlé, pour reprendre cet exemple, de *Va-et-Vient* : il n'y a là qu'un faible éclairage en contre-plongée sur le banc. Lorsque les femmes sortent tour à tour, elles disparaissent véritablement dans le noir, puis réapparaissent de la même façon qu'elles sont parties, brusquement. Bien que la pièce s'intitule *Va-et-Vient*, ce que l'auteur vise, c'est donc l'élimination de l'aller et retour en soi, du trajet, la position d'entre-deux – entre lumière et obscurité –, au profit d'une esthétique du contraste bien tranché. Esthétique où la lumière paraît constamment en lutte avec les ténèbres, pour maintenir ce point d'existence, fragile, où le personnage semble un instant appelé à la vie – appelé par l'être –, avant de retourner au néant. Plus marquée encore, la différence entre les deux versions de *Quoi où* : dans la première, on a pu constater que Beckett réduisait déjà au maximum les mouvements d'entrée et sortie de l'aire de jeu, seul carré éclairé ; dans la seconde version, télévisée, il lui est possible de supprimer intégralement ces transitions, en laissant simplement apparaître et disparaître les visages sur l'écran.

Quelquefois le dramaturge va plus loin encore, lorsque la création du contraste pénombre/clarté devient la finalité même de l'action. *Catastrophe* est ainsi le drame d'une pose, d'une image – celle de l'acteur dans son essence, ou de l'artiste livré à la tyrannie du regard. Debout sur un cube noir, très faiblement éclairé, un personnage muet et immobile se tient dans son long manteau sombre, la tête couverte d'un chapeau de même teinte. Le personnage du metteur en scène, dont le but est de créer la « catastrophe », commence par augmenter systématiquement les contrastes entre noir et blanc : il ordonne ainsi de blanchir le crâne, les mains, puis toutes les chairs apparentes. L'image archétype de l'acteur se construit donc par étapes, à partir d'un fond sombre, duquel ressortent quelques éléments clairs, tranchant l'obscurité, les quelques parties du corps qui ont une importance particulière. Enfin, la « catastrophe » en elle-même a le sens littéral d'une chute : fin du petit drame, mais aussi chute de la lumière, puisque le seul mouvement qui sera retenu et repris une seconde fois n'est pas un mouvement de l'acteur, figé, mais un changement d'éclairage. Lentement, la lumière qui laissait à peine entrevoir le corps sombre du personnage s'évanouit, tandis que seule sa tête reste

¹⁸¹ Il est d'ailleurs précisé que les deux cris « lancent le tandem souffle-lumière » et « l'arrêtent à la fin ». En outre, si les deux cris doivent être identiques, l'inspiration et l'expiration sont par contre nettement différenciées : l'une marque l'entrée dans la vie, la naissance, et l'autre sa sortie – l'acte d'expirer –, deux événements pareillement douloureux.

¹⁸² *Souffle*, p. 137.

perceptible dans la clarté floue. Cri de triomphe du metteur en scène : « formidable ! Il va faire un malheur »¹⁸³ ; la voilà, cette catastrophe – un mince rayon qui s'éteint, un visage à peine entrevu dans la faible lueur qui demeure.

Un jeu similaire entre le noir et le blanc a lieu dans *Solo*, où le récitant, éclairé par une « faible lumière diffuse », se tient debout dans une chemise de nuit blanche, cheveux, chaussettes blanches ; autres éléments blancs, le « grabat » devant lequel il se trouve et le globe – la lampe – qu'il tient dans sa main. Dès le moment où il entame son texte, la lumière, déjà diffuse, doit baisser encore, de telle sorte que le personnage demeure « à peine visible »¹⁸⁴, avant de plonger tout à fait dans l'obscur. Or, dans le texte qu'il récite, l'acteur fait justement allusion à une « noire vastitude où rien ne bouge »¹⁸⁵, une nuit sombre qu'il tente de trouer en illuminant le globe d'une lampe à pétrole. Ainsi, il ne fait que décrire sa propre situation, l'image qu'il forme, ensemble de taches blanches sur fond de noir, œil qui « fixe l'au-delà. Rien. Vide noir ». Mais immédiatement une ombre lumineuse vient perturber ce « vide noir », derrière laquelle il distingue les ultimes lueurs du soleil – une « lumière qui se meurt. Bientôt nulle. Non. Ça n'existe pas nulle lumière. Va se mourant jusqu'à l'aube et ne meurt jamais »¹⁸⁶. De la sorte, le jeu des contrastes, d'abord sur scène, puis dans les paroles du personnage, prélude à la lente agonie de la lumière qui jamais ne prendra fin. De même que les « êtres chers », les membres de sa famille, dont le récitant a déchiré toutes les images, continuent à roder tout autour – tels des fantômes, jamais vraiment disparus –, ainsi l'obscurité totale reste ce à quoi l'on aspirera toujours : le globe, « pâle verre seul dans la pénombre », matérialise cette lumière qui brille « à travers le noir déchiré »¹⁸⁷, ce point qui perce la vastitude du vide et laisse apparaître l'ombre fantomatique du personnage – ombre d'existence se détachant sur le presque obscur, la pénombre.

Pour le réalisateur, à la télévision, s'impose d'entrée de jeu un choix, celui de l'image en couleurs ou en noir et blanc : est-il nécessaire de préciser que Beckett optera sans hésitation pour la deuxième possibilité ? Le filtre de l'image télévisée, dès lors, élimine d'emblée la couleur, ne laissant que le contraste clarté/obscurité, ainsi que les différentes nuances de gris, de terne, de pénombre. *Quad I* présente la seule exception : le script de départ prévoit des lumières de quatre couleurs, liées aux manteaux colorés des interprètes, ceci afin d'augmenter le nombre de paramètres de la matrice combinatoire. Cependant, au moment du tournage, Beckett doit supprimer le jeu des spots, jugé irréalisable, au profit d'une « lumière neutre constante de bout en bout »¹⁸⁸ – et pour *Quad II*, plus sinistre, plus effrayant encore, c'est l'absence totale de couleur et la pénombre qui seront retenues. Or la « neutralité » de la lumière, mauvaise, contraignant le téléspectateur à écarquiller les yeux, a pour

¹⁸³ *Catastrophe*, p. 80.

¹⁸⁴ *Solo*, p. 30.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 33. Et plus loin : « noir à nouveau entier. Non. Ça n'existe pas noir entier » (p. 34).

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 34 et 35.

¹⁸⁸ *Quad*, p. 14.

conséquence certaine de renforcer l'épuisement de l'espace, le vide laissé par le parcours des personnages ; et, du même coup, sa faiblesse, qui empêche de distinguer les choses nettement, accentue le danger du point problématique.

De la même façon, dans le *Trio du fantôme*, la lumière, dont les modalités sont précisées dès l'ouverture du premier mouvement par la voix féminine – « faible, omniprésente » –, cette lumière ne fait que souligner la neutralité de la voix et, partant, la dépotentialisation spatiale. En effet, avant d'insister sur la teinte de la pénombre ambiante – « Couleur : aucune. Tout gris. Nuances de gris. (Pause.) Couleur : gris, si vous préférez, nuances de la couleur nommée gris »¹⁸⁹ –, la voix précise, deux fois d'affilée, qu'il ne peut y avoir, dans cette « luminosité globale », aucune ombre. Or, si l'on veut bien se rappeler que l'ombre sur fond de pénombre, c'est le relief de l'existence par rapport au vide, on en conclura que la lumière éradique toute trace de vie, voire toute ébauche possible d'événement. Indirectement, la voix commande donc la suppression sans appel de toute forme d'existence. De là l'accord total entre le ton de la voix, de la lumière, et le caractère parfaitement quelconque des formes qui occupent la surface dans laquelle se déroule l'action.

Dans ...*Que nuages...* et *Nacht und Träume*, l'éclairage a été diminué si drastiquement qu'il faut à l'œil un certain temps avant de pouvoir lire quelque chose de l'image qui transparaît sur l'écran. Ce qui fait la particularité des deux pièces, comme on a pu le voir précédemment, c'est la juxtaposition de deux plans séparés tant dans l'espace que par leur statut de réalité. À la télévision, cette séparation des plans, occupant tour à tour le champ de la caméra¹⁹⁰, permet de construire un double jeu de lumières. Ainsi dans ...*Que nuages...*, nous retrouvons deux types d'éclairages déjà observés sur la scène théâtrale : lorsque la caméra montre l'épuisé assis, affalé devant sa table, c'est une pâle lueur, à peine éclairante, qui nous permet de l'entrevoir ; l'autre jeu de lumières concerne le plateau orienté par les quatre points cardinaux, zone circulaire éclairée au maximum en son centre, puis de façon dégressive à mesure que l'on se rapproche de ses bords, cernés par une obscurité complète. De la sorte, la silhouette de H, lorsqu'elle sort vers l'une des trois destinations imaginées¹⁹¹, se fait happer par le noir – exactement comme dans *Va-et-vient*, pour ne rappeler que cet exemple. On pourrait encore mentionner un troisième plan, occupé par « F », un visage de femme, « limité autant que possible », demande Beckett, « aux yeux et à la bouche »¹⁹². Quant à *Nacht und Träume*, le premier plan, de plusieurs points de vue, y est similaire à celui de ...*Que nuages...* : il représente un homme, le Rêveur, tête penchée devant une table, à peine éclairé par une « lumière du soir » provenant d'une fenêtre très haute percée dans le mur arrière. De cet homme, dont on voit en revanche distinctement la

¹⁸⁹ *Trio du fantôme*, p. 21.

¹⁹⁰ Tour à tour, et non conjointement, comme au théâtre : nous avons vu par exemple les cas de *Pas* ou de *Quoi où*, dans lesquels, séparée de l'aire principale par une zone obscure, il y a une seconde tache lumineuse où se trouve un appareil d'où provient la voix, distincte du ou des personnages en scène.

¹⁹¹ Pour rappel, il s'agissait des chemins, du sanctuaire et du cagibi, respectivement à l'Ouest, au Nord et à l'Est.

¹⁹² ...*Que nuages...*, p. 39.

tête et les mains, taches blanches sur le fond sombre¹⁹³. Par contraste, le second plan, celui où en songe il se voit caressé par des mains de femme, baigne dans une lumière toujours faible, et cependant « plus tendre », tel un halo qui souligne la douceur des gestes rêvés ; autour, c'est à nouveau la nuit la plus noire, d'où émergent, comme de nulle part, les mains, la tasse, le linge.

Grâce au découpage des plans puis au montage, techniques propres aux arts de la caméra, Beckett peut donc superposer deux images construites avec un éclairage différent. Si la création de ce contraste n'est pas totalement inconcevable sur la scène – bien que plus difficile à réaliser, de façon aussi tranchée du moins –, en revanche, seule la télévision (ou le cinéma) permet la délocalisation des espaces ainsi esquissés : les deux réalités n'ont pas à se partager un même plateau, mais elles paraissent flotter dans un vide que, sur la scène, les zones d'obscurité séparant les aires lumineuses ne peuvent suggérer aussi nettement. Résultat : la percée de l'obscurité absolue par quelques points de luminosité, extrêmement précaires, apparaît d'autant plus comme une trouée du vide, grâce aux faibles ébauches d'existence, ces riens de lumière, suspendus dans ce vide qu'elles déchirent de leur voile de pâleur. La dématérialisation de l'espace en devient plus intense, dès lors que les taches de clarté dans lesquelles se forment les images créent d'authentiques centres d'indétermination, points quelconques dans une infinité d'obscur.

*

De ces quelques analyses on peut conclure que l'évolution du traitement de la lumière, au théâtre comme dans les pièces réalisées à la télévision, va tout à fait dans le sens du mouvement qui régit l'espace : sens d'une progression vers l'épuisement, le désaffecté, l'exténuation des possibles. Comment, en effet, croire encore en la réalité de la matière dans un lieu au trois-quart mangé par le noir, ou mal éclairé par un demi-jour grisâtre ? Et cependant quelques taches très blanches, en net contraste avec le noir, apparaissent ci et là. C'est que dans le vide de la pénombre sans couleur, les points de blanc – concentration de toutes les couleurs dans le prisme lumineux – constituent autant d'événements du visible. Tels les centres d'indétermination dans l'espace, des rais de lumière peuvent jaillir du vide, associé à la pénombre, pour en souligner la vastitude, mais du même coup en faire échouer l'absoluité.

c. L'ombre : la « presque existence »

Pour entrer dans le champ du visible, l'existence requiert le vide et la pénombre, double nom de l'être ; elle s'y manifeste comme une série – un trio – d'ombres « empirables », c'est-à-dire réductibles au plus infime, au minimum d'apparaître nécessaire pour qu'elles soient perceptibles. Ainsi la « machine littéraire d'abstractivation » va-t-elle amoindrir autant que faire se peut ce que

¹⁹³ Voir *Nacht und Träume*, p. 51.

nous, spectateurs, témoins de ces frêles apparitions, pouvons en appréhender dans notre champ de perception – attendu que l'existant, comme nous allons le vérifier dans un instant, se confond avec le perçu ou le perceptible. Cependant, ici encore, la forme la plus radicale de la quête du vide n'est donc pas la suppression absolue de tout existant, qui signifierait l'arrêt du mouvement : de fait, le mouvement dans l'espace et celui des jeux de lumière a toujours pour support ou pour objet l'une de ces ombres, un être – ou « presque être ». De là un théâtre, des films peuplés de ces hommes et femmes à peine esquissés, atomes de vie qui forment « un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. À des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité »¹⁹⁴.

« *Esse est percipi* », cet axiome est la matrice conceptuelle à partir de laquelle Beckett construit son unique scénario pour le cinéma, *Film*. Dans le préliminaire qu'il nomme « aperçu général » – le terme « aperçu » n'étant certainement pas anodin¹⁹⁵ –, l'auteur expose son idée : la réduction la plus drastique de la perception laissera toujours un « imminimisable moindre meilleur pire »¹⁹⁶, à savoir le regard que tout un chacun porte sur lui-même. « Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi »¹⁹⁷. En conséquence, le film fonctionne comme ceci¹⁹⁸ : un personnage – interprété par le fameux Buster Keaton – tente d'échapper à tous les regards sans exception aucune, humains et animaux, jusqu'aux regards figés des photographies ou icônes. Il est toutefois un regard dont il ne parviendra pas à se débarrasser : le sien, incarné dans le film par la caméra elle-même. Ce regard-là, l'homme ne le ressent pas jusqu'à la fin du scénario, lorsque soudain il se perçoit perçu – la caméra entrant dans son champ de vision. C'est alors l'angoisse profonde qui se lit dans l'expression d'épouvante de celui qui ne réussira jamais à s'extraire entièrement du champ du visible.

Car tel est bien le nœud de la problématique mise en scène dans *Film* : pour disparaître, il faut cesser d'être – c'est presque un truisme –, or pour cesser d'être il faut cesser d'être perçu. Mais cela s'avère impossible, dès lors qu'on ne peut s'empêcher de se percevoir soi-même. Après sa course effrénée pour tenter d'échapper aux regards des passants, sa destruction frénétique de ceux qui habitent l'appartement, le personnage se croit enfin soulagé du poids de l'existence : il semble s'endormir en se berçant dans un fauteuil à bascule – signe d'un retour à l'ère d'avant la naissance, avant le douloureux fardeau d'appartenir au monde. Mais voilà que son propre œil – la caméra – vient le tirer brutalement de ce repos de l'existence. L'anéantissement de soi auquel il aspirait

¹⁹⁴ *Cap au pire*, p. 62.

¹⁹⁵ Il est en effet significatif que Beckett commence, sur papier, un court métrage dont la problématique est celle de la perception par cette expression d'« aperçu général » : tout se passe comme si, dans le texte, ce préliminaire plus théorique jouait le rôle du plan d'ensemble de la caméra, appelé à se réduire progressivement pour se focaliser sur le sujet.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁷ *Film*, p. 113.

¹⁹⁸ Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur les aspects formels du film, son fonctionnement précis ; pour l'instant nous visons plutôt à en donner une idée d'ensemble, en rapport avec le processus d'évidement.

désespérément demeurera impossible : l'œil du sujet occupe ici la fonction du rien, la tache aveugle qui résiste à l'épuisement de la perception parce qu'elle en est le fondement.

L'ombre ne peut jamais retourner au néant – tel est donc le précepte unique en ce qui concerne le personnage. Mis à part ceci, tout exercice d'« empirage » sera autorisé. Une pièce destinée à la scène semble pourtant prendre le contre-pied de *Film* : il s'agit de *Berceuse*. Ici, ce qui est mis en scène, c'est au contraire la pulsion scopique dévorante, le désir douloureux « de voir et d'être vue ». Il n'y a qu'un seul personnage sur la scène, une femme couchée dans une berceuse, toute de noir vêtue, cheveux gris, mains et visages blancs, « vieillie avant l'heure » – mais avec de grands yeux qui au fur et à mesure de la pièce doivent se fermer par paliers¹⁹⁹. Lentement bercée, la femme écoute sa propre voix enregistrée, qui raconte, dans une longue mélodie interrompue seulement par quelques « encore », comment « assise à sa fenêtre tranquille à sa fenêtre », elle se tenait « tout yeux toutes parts », « à l'affût d'un autre d'un autre comme elle un peu comme elle d'une autre âme vivante d'une seule autre âme vivante », « à l'affût d'un autre d'yeux affamés comme les siens de voir d'être vus »²⁰⁰. C'est donc la soif du regard – du sien et de celui de l'autre – qui brûle la femme, au contraire du personnage de *Film* : ici une femme désire désespérément accrocher d'autres yeux que les siens, pour ne pas disparaître, là où un homme, avec la même angoisse, cherchait à éliminer tout regard, à supprimer toute perception quelle qu'elle puisse être²⁰¹. Toutefois, la pièce offre une issue qui recroise celle du court métrage : n'ayant trouvé que stores baissés face à sa fenêtre – yeux clos, pas un regard vivant²⁰² – la femme finit par fermer le sien et descend se lover dans sa berceuse, allongée les paupières désormais fermées. Le regard s'est éteint, et la presque disparue – noire, à peine visible tant l'éclairage est faible – semble avoir trouvé, à la place d'« yeux affamés comme les siens », « des bras enfin »²⁰³, les bras protecteurs de la vieille chaise berceuse. Cette fois, la suppression du regard, pourtant avidement désiré, paraît s'être réalisée, de telle sorte que l'existence du personnage doit logiquement s'estomper – sans pour autant s'éteindre tout à fait : en effet, résignée au « plus jamais

¹⁹⁹ Voir les consignes pour la mise en scène que Beckett ajoute en fin de pièce, dans *Berceuse*, pp. 53 à 55.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁰¹ Le fait que le personnage soit ici une femme et là un homme ne peut certes être considéré comme un élément indifférent. La soif d'être regardée semble être pour Beckett un désir typiquement féminin, puisque l'on notera, comme indice de l'importance de cette féminité dans la pièce, le costume du personnage : ce n'est pas un vulgaire manteau sombre, comme dans la plupart des pièces, qui l'habille, mais une robe du soir noire avec dentelles, tachetée de paillettes qui doivent scintiller dans la lumière du spot, ainsi qu'un bibi « garni de frivolités » (*ibid.*, p. 54). Un costume, on en conviendra, que l'on porte pour être vue, costume destiné à accrocher le regard, de même que les paillettes et le chapeau « accrochent la lumière lors du balancement ». De surcroît, cette mise en avant de la pulsion scopique comme étant le désir féminin par excellence nous évoque le théâtre de S. Kane : la pièce *Psychose* en particulier, dans laquelle l'actrice – archétype de la femme parmi toutes dont la fonction est d'être regardée – s'exclame : « regardez-moi disparaître/ regardez-moi/ disparaître/regardez-moi/ regardez-moi/regardez » (KANE (S.), 4.48. *Psychose*, trad. par E. Pieiller, Paris, L'Arche, 2001, p. 55). Ce rapprochement nous est suggéré par un article de P. DUFOUR, « De Beckett à Sarah Kane », paru dans la revue *Théâtre/Public. Visages de la mélancolie* (Publication du Théâtre de Gennevilliers, n° 171, 2003). Néanmoins, l'auteur de cet article estime que ce désir de regard féminin est « bien sûr totalement absent chez Beckett » (p. 74) : sans doute n'a-t-il pas en tête *Berceuse*.

²⁰² Le motif de la fenêtre et du store (ou des rideaux), tantôt baissé tantôt ouvert, est très courant chez Beckett : il est toujours l'image des yeux et des paupières, closes ou entrouvertes.

²⁰³ *Ibid.*, p. 52.

ça », la femme erre « aux gogues de la vie »²⁰⁴, grâce au seul mouvement du va-et-vient – non plus accrochée à son propre oeil, à l’instar de l’homme traqué par les regards. En d’autres termes, elle trouve une forme de repos, d’apaisement – quoique son désir ait été frustré –, mais non pas d’inexistence, puisque le mouvement du balancement maintient une ébauche de vie²⁰⁵.

Berceuse constitue par ailleurs un cas éminemment représentatif de la logique que suit Beckett, dans la seconde partie de son œuvre théâtrale, en ce qui concerne le traitement du personnage : comme pour l’espace et la lumière, c’est encore la règle de l’« abstractivation » qui fait loi, la direction du pire, c’est-à-dire de la réduction au maximum. Concrètement, ce sont toujours des formes humaines, plutôt que des personnages à part entière, qui émergent de la semi-obscurité ; le plus souvent muettes, tandis que les voix proviennent d’ailleurs – en général d’un haut-parleur, visible ou masqué pour le public. Ainsi en va-t-il dans *Cette fois*, où le « Souvenant », suspendu trois mètres au-dessus de la scène, et dont on n’entrevoit que le visage blême trouant la pénombre, comme les cheveux blancs, reste privé de parole – tandis que sa voix, enregistrée, est fractionnée entre trois points tout autour de lui ; les seuls signes de vie qu’il nous donne par lui-même, petits riens de mouvement, ce sont ses yeux qui alternativement s’ouvrent puis se referment, et sa respiration. Autre cas semblable : l’« Auditeur » de *Pas moi*, vague apparition surélevée sur un podium, comme suspendu lui aussi dans le noir. Ici c’est « Bouche », un morceau de visage éclairé qui récite le texte, alors que l’Auditeur demeure figé – excepté ce petit geste répété de hausser les bras, qu’il accomplit quatre fois, de plus en plus faiblement. Dans les deux cas, l’acteur n’assumant pas lui-même l’énonciation – la voix de son propre personnage –, il est menacé par l’évanouissement dans l’obscurité, au bord de la disparition – seuls de très menus mouvements témoignent de son existence.

Quintessence de cette esthétique « abstraite », le personnage de May dans une pièce que nous avons déjà évoquée, *Pas*. Nous avons dit que la lumière n’éclairait que très peu son visage, un peu mieux son corps, et plus nettement le sol sur lequel elle effectue très exactement ses neuf longueurs. Il est donc clair que ce sont ses pas, « nettement audibles, très rythmés »²⁰⁶ qui doivent garantir le mieux au spectateur la perception de son existence. Néanmoins, comme le fait très justement remarquer Stanley Gontarski dans un article consacré à cette pièce, « le personnage que nous voyons sur scène et dont nous entendons les pas – du moins, selon Beckett, pendant le monologue de la mère dans la deuxième partie – n’existe pas »²⁰⁷. C’est du moins ce que donne à croire l’histoire racontée par la voix de la mère, à propos d’une petite fille prénommée Amy – anagramme de May –, qui, tandis qu’on croit l’entendre répondre « Amen » à l’église, affirme

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁵ Dans les nouvelles écrites par Beckett, régulièrement le personnage n’est pas rattaché à l’existence par la perception mais bien par le mouvement : ce mouvement est toujours celui d’un aller-retour – exil et retour au foyer –, et parfois, comme ici, d’un bercement sur les flots, sorte de fusion océanique de l’être et de retour au refuge intra-utérin. Nous pensons en particulier à l’issue de la nouvelle intitulée *La fin*, où l’homme s’enferme dans un canot et se laisse aller à la dérive.

²⁰⁶ *Pas*, p. 7.

²⁰⁷ L’article en question, publié dans un numéro spécial de la revue *Esthétique* consacré à Beckett, a pour titre « Ressasser tout ça avec *Pas* » (*Revue d’Esthétique. Samuel Beckett, op. cit.*, 1986, p. 151.)

cependant qu'elle n'était pas là²⁰⁸ : nous avons ainsi une mise en abyme de la tension qui traverse la pièce, tension entre ce qui est perçu – par l'ouïe, par la vue – et ce qui est dit – l'inexistence du personnage. Du coup, un doute tenace est jeté sur le degré de véracité de la perception. Toutefois, à l'issue du petit drame, la réalité perçue, sensible, rejoint celle qui est proférée : après un noir et un temps long, l'éclairage revient très faiblement, mais nous ne voyons plus « nulle trace de May »²⁰⁹. Rétrospectivement, il en résulte cette impression que ce que nous avons eu sous les yeux, le va-et-venant d'une femme, est comme l'image même d'un être dans l'entre-deux de la vie et de la mort, du plein et du vide, entre la systole et diastole de l'existence – comme si le mouvement répété d'aller et venues la condamnait définitivement à cette instabilité de l'être, n'apparaissant que pour mieux disparaître à nouveau. Absence rendue présente, May – auxiliaire anglais du mode potentiel – incarne le fait que l'existence ne soit possible que dans le seul mouvement, où, paradoxalement, elle s'épuise et se perd, se dissout.

Quant à la pièce intitulée *Solo*, nous avons vu précédemment que l'agonie de la lumière sur le plateau, qui cependant n'atteint jamais son terme définitif, est répétée au sein du texte lui-même, dans la logorrhée du Récitant. Il en va de même pour le personnage : à l'évanescence du Récitant sur scène – une forme humaine, encore une fois, cernée par l'obscurité –, répond un thème qui se répète constamment dans son discours, celui de la disparition de ceux que désignent cette expression, apparemment taboue, d'« êtres chers ». Toutes les photographies, en effet, ont été arrachées du mur « une à une » et « éparpillées aux quatre coins », ne laissant sur la paroi ci et là que des « taches grisâtres », traces tangibles de l'absence d'autrui ; ou encore, des trous de punaise, un « vide grisâtre »²¹⁰ – vide qui malgré tout reste perceptible, comme ce « vide noir » de la nuit dans lequel la lumière ne s'éteint pourtant jamais. D'où le titre, *Solo* : en apparence, l'homme est resté totalement seul. Et pourtant. Les êtres chers persistent dans le brouillard de ses souvenirs, ils continuent à hanter la nuit, tels des fantômes – fantômes que lui-même incarne (ou désincarne ?), dans sa longue chemise de nuit blanche et ses cheveux de même couleur : « trente mille nuits de fantômes au-delà. Au-delà du noir au-delà. Lumières fantômes. Nuits fantômes. Funérailles fantômes. Êtres chers – il allait dire êtres chers fantômes »²¹¹. C'est pourquoi le « rien qui bouge » est tout de suite corrigé par un « bouge à peine » – l'infime rien qui subsiste malgré tout. Ainsi l'existant lui-même n'est jamais dévolu au néant – tout au plus peut-il se résoudre à l'entre-deux de l'existence, entre être et non-être.

²⁰⁸ À l'appui de quelques passages du texte, Gontarski soutient – à raison, à notre sens – que May n'est jamais vraiment née : sa mère dit en effet qu'elle a « commencé » et non qu'elle est née (*cf. ibid.*, p 152).

²⁰⁹ *Pas*, p. 17. Il n'est pas inintéressant de se souvenir d'une autre pièce écrite par Beckett pour la radio, *Cendres*. Les deux bruitages que l'on nous donne à entendre en arrière-fond du monologue/dialogue du protagoniste, Henry, lequel ressasse également ses souvenirs d'enfance, sont ceux du ressac de la mer et des pas d'Henry sur la grève. Bien entendu, vu qu'il s'agit d'une pièce radiophonique, il ne pourrait être question ici de tension entre une réalité visuelle et sonore. Ce sont cependant les pas d'Henry, distinctement audibles, qui nous assurent de son existence ; au contraire, sa femme Ada, avec qui il converse un bref instant, ne fait aucun bruit – et parle d'une voix lointaine. Il est dès lors clair que son existence est intuitivement moins avérée que celle d'Henry.

²¹⁰ *Solo*, p. 32.

²¹¹ *Ibid.*, p. 36.

Voilà quelques exemples – il en est d'autres – qui nous livrent une image du prototype du personnage théâtral beckettien : une forme toujours sur le point de s'évanouir, une apparition fugace et trouble, ombre dans la pénombre menaçante. Par ailleurs, si sur scène ce sont des silhouettes que dessine le dramaturge, à l'écran, le personnage-type est celui de l'épuisé²¹². Pas encore tout à fait dans *Quad* – quoique le mouvement continu et rapide de la marche puisse suggérer une forme d'épuisement physiologique, également rendu par l'aspect « petit et maigre »²¹³ des interprètes. Par contre, puisque les acteurs n'interrompent jamais leur progression, aucun n'adopte la pose, immobile, de l'épuisé. Dans ce court métrage-ci, nous sommes davantage frappée par l'indifférenciation des personnages – soit l'épuisement de la différence, de la particularité. De fait, les acteurs sont supposés porter de longues tuniques qui traînent à terre, avec des capuchons cachant leur visage. Sur l'écran, on ne voit donc que formes en mouvement, entièrement dissimulées par leur vêtement. En outre, ces formes sont supposées « aussi semblable[s] que possible », et de « sexe indifférent »²¹⁴ : au caractère quelconque de l'espace que l'on dépotentialisera répond donc l'indétermination complète du personnage, neutre, vierge de toute particularité – comme s'il devait lui-même rester libre pour tout possible, absolument²¹⁵. À noter cependant, cette volonté de l'auteur – sans doute difficilement réalisable – d'attribuer à chacun un bruit de pas caractéristique qui lui serait propre : on retrouve là une préoccupation beckettienne connue, l'importance du bruit de pas dans la détermination de l'existence.

En revanche, dans *Trio du fantôme*, ...*Que nuages...et Nacht und Träume*, nous rencontrons bien la position type de l'épuisé : dans chacun de ces téléfilms, un homme est assis devant une table quasi invisible (excepté dans le premier cas, où il n'y a qu'un tabouret), tête ou buste penché en avant. Si le visage demeure imperceptible, alors le corps l'est plus nettement – tandis qu'à l'inverse, si la blancheur de la tête, comme celle des mains d'ailleurs, tranche sur l'obscurité, le reste du corps nous est caché : d'une façon ou d'une autre, ce n'est qu'un aperçu très partiel de l'homme que nous autorisent la caméra et la lumière. Grâce à ces moyens techniques, la semi-disparition du personnage renforce ainsi son épuisement manifeste. De surcroît, cette attitude d'exténuation physique, on s'en rappelle, apparaît comme un corollaire nécessaire, dans l'hypothèse de Deleuze, à l'épuisement de la

²¹² C'est déjà le cas dans une pièce destinée à la scène théâtrale, *l'Impromptu d'Ohio* : les deux personnages, l'Entendeur et le Lecteur, « aussi ressemblants que possible », sont assis devant une longue table, tous deux « tête penchée appuyée sur main droite » – soit dans la posture exacte de l'épuisement (voir *Impromptu d'Ohio*, p. 59).

²¹³ *Quad*, p. 13.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 13. Dans cet article de Mary Bryden cité ci-dessus, « QUAD : *Dancing Genders* », un rapport est établi avec la différenciation des sexes dans l'écriture par Hélène Cixous – et principalement le concept d'« écriture féminine ». Nous avons vu comment, pour l'auteur de l'article, les deux écritures, féminine et masculine, se mêlent dans *Quad*, pour faire naître une tension entre l'extrême exactitude et l'indétermination causée par la proximité du hasard et du vague danger. Dans cette perspective, bien entendu, Mary Bryden ne manque pas de relever cette précision du dramaturge concernant le sexe des personnages : précision qui serait alors demandée tout à fait logiquement par l'entrelacement des deux types d'écriture. À l'indétermination textuelle correspondrait tout naturellement l'indétermination sexuelle. De surcroît, Mary Bryden précise, à raison, que ce problème de l'indifférence des sexes n'appelle en rien une résolution qui trancherait la question : au contraire, loin d'être stérile, cette neutralité est bien plutôt source de « potentialités » et d'« intensités » nouvelles (cf. BRYDEN (M.), *op. cit.*, pp. 118 et 119).

²¹⁵ Voir notre remarque dans la note précédente.

potentialité spatiale : « l'exhaustif *et* l'exhausté »²¹⁶ ne vont pas l'un sans l'autre, il faut l'exténuation conjointe du sujet et de l'objet, la relation d'implication mutuelle entre l'exact et le décomposé. De la sorte, la position du personnage répond précisément aux autres paramètres du mouvement d'évidement du possible.

Mais ce n'est pas tout : nous en profiterons pour faire remarquer qu'il existe une troisième manière d'épuiser, mise en scène dans deux pièces au moins. Il s'agit de l'épuisement du dire, ou du raconter, lié de près aux deux premières formes d'exténuation. Il vient d'être fait allusion, en note, à *l'Impromptu d'Ohio*, où, typiquement, le duo Entendeur-Lecteur adopte la posture d'épuisement. Or l'enjeu de l'action, comme en miroir de cette attitude physique, est l'épuisement du livre ouvert sur la table, l'exténuation du raconter comme tel²¹⁷ : il faut en effet arriver au terme d'un récit qui mette en abyme la situation sur scène, un homme lisant la nuit, « à l'improviste », une histoire à un autre, de telle sorte que ces deux êtres deviendront comme un seul homme. Au lever du jour – lorsque la nuit est épuisée –, « il ne reste rien à dire » : et le Lecteur de refermer le livre. Mais est-ce une fin définitive, absolue de la « triste histoire »²¹⁸ ? On peut sincèrement en douter, puisque tout, y compris le grand chapeau noir posé au centre de la table, semblable à celui du personnage de l'histoire, tout laisse présumer que les deux hommes sur scène et ceux du livre s'identifient : il faut donc en conclure que la fable s'est répétée – que le raconter ne peut en vérité s'épuiser. « À l'improviste », comme le dit le texte, le livre pourra toujours se rouvrir, et l'histoire recommencer : l'évidement du dire ne parvient pas à interdire la possibilité de l'événement, cette dimension du soudain, de l'improvisation que suggérerait déjà le titre.

L'autre pièce que nous voulions mentionner, parce qu'elle exploite la même veine, s'intitule *La dernière bande*. L'unique personnage, prénommé Krapp, y poursuit un but obsessionnel : enregistrer chaque épisode de sa vie. Il s'agit donc de raconter chacun des instants passés afin de garder trace, sur les bobines, du temps qui s'écoule. On voit tout de suite ce que l'entreprise a d'irréalisable par nature, de proprement infini : tandis qu'il passe des heures à s'enregistrer racontant, à réécouter de vieilles bandes, le temps ne s'arrête pas, irréversible en son essence, progressif, éloignant toujours davantage Krapp des origines qu'il cherche à revivre. Dans son ouvrage consacré au théâtre de Beckett, Betty Rojzman relève cette tension qui naît de l'impossibilité du projet du personnage²¹⁹ : « tel un serpent qui voudrait se mordre la queue, la représentation cherche à remonter le temps qu'elle parcourt. L'image obtenue de cette progression à l'envers est celle d'une marche à reculons, le corps poussé vers l'avant, vers l'avenir, et le regard tourné vers l'origine. Image fondamentale de l'impossible, où le sujet

²¹⁶ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 62

²¹⁷ La parole rythmée par les coups répétés de l'Entendeur sur la table, qui scandent les hiatus temporels de l'histoire.

²¹⁸ *Impromptu d'Ohio*, pp. 65 et 66.

²¹⁹ Tension qui, d'après son hypothèse, est constamment cultivée par Beckett et impose une forme à tout son théâtre.

s'éloigne d'autant plus de son point de départ, qu'il s'efforce de le rejoindre »²²⁰. En réalité, remarque encore B. Rojzman, le seul retour possible pour lui n'est pas temporel mais spatial : dans sa « turne », comme dit l'auteur, Krapp trouve un refuge – la table éclairée au centre de la pièce plongée dans le noir –, un foyer, une sorte de lieu de l'origine. « Heureux d'être de retour dans ma turne »²²¹, a-t-il enregistré quelque part. *A contrario*, il est incapable d'achever la régression temporelle. Et les bobines de s'accumuler dans les tiroirs, où il n'y aura jamais de « dernière bande » : l'évidement du temps par la narration achoppera éternellement contre un rien temporel, l'instant du raconter lui-même, tel le centre du quadrilatère parcouru en tous sens. Dès lors, l'effort d'exténuation du passé, mouvement répété sans trêve, entraîne nécessairement l'exténuation du personnage : Krapp a l'apparence et les vêtements d'un clochard, et de plus il voit, entend, parle et marche mal. De surcroît, la première image que nous avons de lui est celle d'un « vieil homme avachi », assis à la table – en posture d'épuisé. Aussi son aspect donne-t-il l'impression, dès le premier regard, que le personnage s'est « épuisé » à l'exhaustivité, exténué à tenter d'épuiser le flux temporel par la parole, d'atteindre un état de vide du passé²²², qui coïnciderait exactement avec le présent.

*

Silhouette debout ou épuisée, affalée, figée ou prise dans un mouvement de balancier qui la suspend entre apparition et disparition, tel est le personnage type des pièces de Beckett. On le perçoit toujours soit dans un état de désagrégation avancée, diminué à l'extrême – sujet physiquement exténué, tout comme l'est l'objet ; soit entre deux réalités, entre vie et mort, ni pleinement à l'être ni renvoyé au néant, tache claire ou sombre sur arrière-fond d'obscurité, fantomatique, à la limite de l'irréel. Toujours le moins différencié, le moins déterminé possible – mais prêt justement à tout possible –, il apparaît aussi quelconque que l'espace dans lequel il se trouve, tantôt privé de sa propre parole, tantôt privé de mouvement. Bref, il est comme saisi par un instantané photographique, un arrêt sur image – tel le personnage de *Catastrophe* – dans un processus d'évidement qui, du coup, n'atteindra jamais de terme. Car l'épuisé, tout comme la silhouette de la vieille veuve penchée vers la pierre tombale, pierre et tombe elle-même, est, selon l'expression d'Alain Badiou, « figure pré-événementielle » : sa vision furtive annonce l'événement, toujours possible. Telle l'hypothétique collision des marcheurs au centre du quadrilatère ; le visage apparaissant, éphémère, dans le miroir ou dans le songe ; ou encore la disparition soudaine de l'ombre, comme dans *Pas* – une série d'exemples

²²⁰ ROJTMAN (B.), *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, éd. A. G. Nizet, 1987 (2^e édition), p. 220.

²²¹ *La dernière bande*, p. 14.

²²² Sur l'une des bobines enregistrées que Krapp réécoute, un mot le heurte au point qu'il se sent forcé de revenir en arrière afin de le réentendre : c'est le terme « viduité », qui l'oblige, après une deuxième écoute, à recourir au dictionnaire – pour constater qu'il s'agit de « l'état ou condition de celui qui est ou demeure veuf ou veuve » (*La dernière bande*, pp. 19 et 20). Sémantiquement, le vide que Krapp recherche est donc lié à la mort – en quelque sorte, un retour à l'origine absolue – et à la perte – perte du plus cher, telle, précisément, cette origine à laquelle il aspire, ces fragments de passé qu'il ne parvient pas à revivre, et qui engendrent l'impossibilité foncière de son désir.

parmi tant d'autres. Autant de cas dans lesquels l'ombre à peine ébauchée fait événement elle-même, dans sa persistance à ne pas disparaître totalement. Car toujours, l'événement menace de son irruption subite, comme un grain de poussière dans le lent processus du vide.

Processus extrêmement cohérent, on a pu le constater, qui guide les dimensions principales du travail scénique de Beckett : espace, lumière et personnage, tout suit une logique sans faille – si ce n'est que la faille est intégrée dans cette logique, lui est même consubstantielle. De ce qui a été observé dans les analyses qui ont précédé, on peut conclure que le point de départ de ce processus réside dans l'« inaffection » ou la « désaffection » de ces trois dimensions de la dramaturgie – espace, lumière et personnage. Pour utiliser un autre terme, non deleuzien cette fois, on pourrait parler d'une volonté de « dépropriation »²²³ chaque fois plus radicale, à mesure que l'œuvre de Beckett évolue : dépropriation, c'est-à-dire travail d'abstraction de toute propriété – au sens d'une caractéristique propre, d'un trait particularisant. Pour commencer, l'espace, matrice du possible, s'avère de plus en plus quelconque, d'abord un gouffre d'obscurité que troue quelque faible lumière, puis pure forme géométrique, neutralité mathématique. Ensuite, l'éclairage : toujours mauvais, minimal. Jamais de couleurs : seuls le noir et le blanc, extrémités du spectre lumineux, s'opposent ou se mêlent pour donner quelque nuance de gris – faisant coïncider le tout et le rien de la lumière. Le personnage enfin : anonyme, vierge de toute marque identificatoire, il ne se manifeste jamais comme un être à part entière – ni dans ce que l'on en voit, ni dans ce qui nous en est dit.

Un travail *ex minimis*, tel est le procédé de Beckett. Partir du moindre, non pour augmenter, mais pour l'épuiser ; partir de l'absence de détermination comme pour s'assurer de laisser le champ libre à toute potentialité, de ne rien sélectionner, de ne rejeter *a priori* aucune actualisation du possible, afin de l'exténuer absolument et totalement. Partir du point où rien et tout se confondent, pour tout épuiser et manifester ainsi le rien ; un rien qui, puisque précisément il peut indifféremment passer du tout au rien, est toujours potentialité de quelque chose²²⁴, événement ; un rien qui rend le vide paradoxal, voué à échouer. D'autant plus paradoxal lorsqu'il s'agit de le faire apparaître sur une scène ou encore sur un écran de télévision : par essence, le théâtre et la télévision sont des lieux où l'on doit voir. Comment donc rendre visible un invisible ? L'entreprise porte en elle son propre noyau d'impossibilité ; mais ce noyau, loin de la stériliser, de l'étouffer dans ses prémisses, lui permet au contraire de devenir un mouvement incessant, acte sans terme. Espace, lumière et personnage n'offrent d'entrée de jeu aucune aspérité où s'accrocherait le regard ; mais lorsque s'enclenche le processus de l'épuisement, lorsque c'est le vide que l'on désire sans l'atteindre, jamais alors la vision de ce qui fait du vide cet « inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide »²²⁵, cette vision troue le regard, transperce l'œil – petit point où s'origine le visible, point qui lui-même fait partie de

²²³ Nous parlerons de « dépropriation » du sujet dans un chapitre ultérieur, où il sera traité du problème de la *mimèsis*.

²²⁴ Conformément à ses origines étymologiques, notera-t-on.

²²⁵ Encore une fois *Cap au pire*, p. 56.

ces riens. Ces riens qui augmentent, en dernière analyse, l'intensité du vide, puisque « vide au maximum lorsque presque. Au pire lorsque presque »²²⁶.

2. L'agencement des récits

Beckett a toute sa vie pratiqué les différents genres de l'écriture – pour autant qu'il y ait un sens à recourir à la notion de genres, avec leur définition et leurs frontières respectives, dans une telle œuvre : aussi, et malgré le fait que le mode d'écriture choisi revêt, dans tous les cas, une place prépondérante, peut-on observer dans son travail une cohérence profonde qui transcende les barrières génériques – pour autant que l'on choisisse et se tienne, *grosso modo*, à une tranche temporelle précise de son œuvre. Ainsi les écrits se réfléchissent-ils les uns les autres ; des thèmes, motifs, problématiques et procédés d'écriture se répercutent, comme une suite de chambres d'échos, un rhizome où les galeries n'ont de cesse de se recroiser. De fait, dans les textes en prose, que l'on n'appellera pas « romans » mais plutôt « nouvelles » ou « récits » – encore que les textes de la fin, particulièrement inclassables, ne rentrent à vrai dire dans aucune de ces deux catégories²²⁷ –, dans ces textes on retrouve de façon récurrente, quant à la question qui nous occupe – celle du vide – des processus similaires. Là encore, il va s'agir de mettre le vide « au pire lorsque presque » ; là encore, nous allons retrouver un traitement particulier de l'espace, de la lumière et des personnages qui suivra une voie parallèle à celle que nous avons déjà empruntée.

Nous nous proposons toutefois de rester, pour le moment en tout cas, relativement synthétique : on se bornera à montrer cette cohérence d'ensemble entre les différents modes d'écriture, sans trop entrer dans le détail. Lorsque l'on parle de cette cohérence, cependant, il convient de demeurer circonspect – du moins de ne pas trop se hâter de généraliser cette cohérence à tout niveau, au risque d'obtenir une vue tronquée du travail de création de Beckett. En effet, nous soutenions ci-dessus que le théâtre et la télévision intensifient le paradoxe du vide, de par la nécessité où ces arts du visuel se trouvent, par essence, de rendre visible l'invisible. Quoique le récit beckettien joue énormément sur cette dimension visuelle – et ce de plus en plus, comme nous le verrons –, cette amplification de la logique paradoxale propre à l'image n'y a pas lieu d'être. En contrepartie, si le récit ne fabrique pas d'images directement visuelles, il en crée d'autres, grâce à son médium propre : les mots.

Nous aurons par la suite l'occasion de revenir sur le mécanisme très singulier avec lequel Beckett fait jouer les mots. Dévoilons-en cependant quelques bribes dès à présent : creuser le langage, faire le vide des mots, et cependant être forcé d'utiliser ces mêmes mots pour dire, faire échouer le

²²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²²⁷ Il n'est pas aisé de donner un nom générique à tout ce qui n'est ni poésie ni dramaturgie chez Beckett. Nous remarquons qu'Alain Badiou appelle la petite anthologie placée à la fin de son ouvrage *Beckett. L'incroyable désir*, « choix de proses ». Des « proses », voilà peut-être un terme suffisamment vaste – au demeurant, assez poétique – pour qualifier ces textes...

dire, et dire encore – c'est l'un des impératifs de *Cap au pire*, au même titre que l'irréductibilité des cinq éléments –, voilà le paradoxe de l'écriture. Paradoxe duquel, encore une fois, Beckett ne cherche pas à sortir ; au contraire, il s'y enfonce toujours davantage. C'est que le vide du langage achoppe lui aussi sur ce qui le constitue – les mots pour dire, sans terme, sans rémission, cette aspiration au vide. Plus Beckett avance dans l'écriture, plus il devient concis, avare de mots inutiles, abscons même – moins il en dit. Progressivement, la syntaxe se détraque, la phrase se fragmente, puis explose littéralement en une multitude de particules langagières. Il n'en demeure pas moins l'obligation de « dire plus mèche encore », quoiqu'il arrive. Dès lors il faut conserver un petit quelque chose de langage, un petit rien de mot : des « lettres-corps », dit Évelyne Grossman dans son premier ouvrage consacré à l'esthétique de Beckett, « atomes de matière textuelle, à l'extrême limite du rien », qui s'agrègent et se désagrègent, « s'auto-régénèrent comme des machines en mouvement »²²⁸. Et de proliférer, ces particules langagières, sons infimes, de se démultiplier toujours davantage, se répétant à l'infini pour crever le silence – faire le vide, et non le néant du dire.

Ainsi fonctionne la prose beckettienne, qu'outre les récits, on retrouve également dans ses pièces, lorsqu'il y a quelque monologue à réciter. « Ça » *fonctionne* en effet, telle une immense machine, avec ces bribes de paroles comme autant de rouages dentelés, qui suivent un mouvement circulaire et viennent s'emboîter les uns dans les autres. C'est l'œuvre de Kafka qui semble avoir inspiré à Deleuze et Guattari le concept d'« agencement machinique », utilisé pour décrire les grands romans de l'écrivain tchèque – tous, par ailleurs, demeurés inachevés, et inachevables. Mais à n'en pas douter, Beckett pourrait également en être un instigateur. Sur certains points en tout cas : le fonctionnement à durée infinie des textes, où de nouvelles connexions entre les rouages, de nouveaux rouages, sont toujours susceptibles d'être ajoutés au précédent²²⁹, est un de ces points-là²³⁰. L'agencement des fragments langagiers – ou, en termes deleuziens, des segments machiniques – est nécessairement illimité : ces segments s'enchaînent et prolifèrent à une vitesse toujours plus rapide, se connectant, formant des séries indéfiniment, parce que les pièces de la machine s'emboîtent et se démontent, se déconstruisent au fur et à mesure que celle-ci s'agence, se déforment autant qu'elles se forment²³¹. Aussi le texte doit-il, très logiquement, comme *Cap au pire*, finir exactement là où il a commencé, cet « encore » qui relance le mouvement ininterrompu.

²²⁸ GROSSMAN (É.), *L'esthétique de Beckett*, [Paris], éditions SEDES, 1998, pp. 112 à 116.

²²⁹ En réalité, ce qui fait machine, chez Deleuze et Guattari, c'est le désir : or le désir n'ayant par essence pas de terme – rien ne doit le satisfaire –, comme nous le verrons, le roman comme agencement machinique du désir est donc voué à demeurer inachevé.

²³⁰ En temps utile, nous aborderons d'autres points liés à ce processus de l'agencement.

²³¹ Ce que Deleuze et Guattari appellent la création de lignes de fuite, les ébauches de déterritorialisation du texte. Et de fait, le démontage de la machine textuelle paraît intéresser Beckett encore bien plus que sa création proprement dite : sans arrêt, il revient en arrière pour se dédire, se contredire, corriger une idée, apporter un démenti à quelque chose qui a été affirmé.

Signalons par ailleurs cet ouvrage de Didier Anzieu – le second – à propos de Beckett et de psychanalyse, qui a justement pour titre *Créer-détruire* (Paris, éd. Dunod, 1996).

a. « Le lieu de l'être »

Nous venons d'esquisser une première approche du fonctionnement général du texte beckettien, vu du dehors, sans y entrer pleinement. Nous nous proposons maintenant une brève incursion en nous laissant capturer par la machine, prendre dans ses rouages, tout en gardant, pour nous diriger parmi ses connexions, un fil rouge : le parallèle avec ce qui vient d'être étudié dans les arts visuels – la logique du vide utilisée sur trois plans étroitement noués, l'espace, la lumière, et le personnage. Pour entamer la série, voyons ce qu'il en est de l'espace. Dans *Cap au pire*, nous savons que l'espace est étroitement lié au vide, l'un des noms de l'être ; plus précisément, on pourrait dire que l'espace tel qu'il constitue le point de départ des récits se présente comme un effet du vide, qui est appellation de l'être : des « vastitudes de distance », en effet, sont requises entre les ombres – les existants – afin qu'elles puissent se détacher sur la pénombre du vide, qu'elles soient comme des épingles, « dans l'obscurissime pénombre. À des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité »²³². Ainsi l'être se différencie de l'existant, lequel ponctue ces vastitudes et force le vide à devenir écart, « hiatus » entre les points, même infimes, d'existence.

En raison de cette corrélation étroite entre, d'une part, le vide comme espacement, hiatus entre les presque rien d'existence que sont les ombres, et, d'autre part, l'être, l'un comme fondement de l'existence, Alain Badiou utilise pour parler du fond spatial beckettien l'expression de « lieu de l'être ». Le « lieu de l'être » désigne cet espace absolument dépourvu de qualité, cet espace « désaffecté » ou « inaffecté », fusion, selon Badiou, d'un lieu hermétiquement clos et, *a contrario*, d'un lieu entièrement ouvert²³³. L'espace clos, pour commencer, nous pensons le trouver sous deux formes différentes – toutes deux expérimentées par ailleurs, sur la scène et à l'écran. D'un côté, Beckett crée des espaces *physiquement* clos : ce sont ces aires parfaitement géométriques, mathématiques, à la fois complètement déterminées et, du même coup, tout à fait quelconques, ces aires de jeu que l'on trouvait dans le travail de la dramaturgie – comme le carré de *Quad* tracé par les trajets des « danseurs ». Dans cette série, nous rangerions par exemple le « séjour » où se meuvent les corps humains du *Dépeupleur*, « l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur »²³⁴ : l'harmonie, la perfection exacte de la forme géométrique, sa neutralité, sa virginité absolue – une sorte de lieu de commencement du monde. Ou cette description plus précise encore : une « rotonde », « pas d'entrée, entrez, mesurez. Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB et BDA sur le sol blanc [...] Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s'appuie »²³⁵ – on croirait lire des instructions destinées à un scénographe. Autant de lieux – la liste ne s'arrête pas

²³² *Cap au pire*, p. 62.

²³³ Cf. BADIOU (A.), *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1995, pp. 27 à 32.

²³⁴ *Le dépeupleur*, pp. 14 et 15.

²³⁵ *Imagination morte imaginez*, p. 51.

là – d'où l'on ne s'évade pas, prisons étranges où les dimensions données, immuables, sont les seules grilles : aucune « ligne de fuite »²³⁶ n'y est possible, tel le quadrilatère de *Quad*. Mais outre les contours et les dimensions de l'espace, on n'y trouve rien d'autre : vide complet de ces volumes, excepté les formes humaines qui les peuplent, comme suspendues dans un vaste nulle part.

D'un autre côté, le lieu clos peut l'être mentalement, parce qu'il n'y a là place que pour le déploiement de possibilités toutes pré-données, issues de la matrice : il s'agit, une fois encore, de l'art combinatoire, de la génération exhaustive des séries pré-déterminées. Dans le cylindre où chacun recherche son dépeupleur, les mouvements que l'on peut accomplir sont en nombre limité – attendre au pied des échelles, les gravir, ramper dans les niches ou encore s'y accoupler –, de même que les fonctions des corps – circuler sans arrêt, avec arrêts, garder une place jusqu'à en être chassé et devoir en changer, ou enfin renoncer à chercher et s'immobiliser assis. À partir de ces invariants, il ne reste qu'à énumérer, déployer la matrice, mettre un nom, une bribe de phrase, sur chacun des événements possibles. Antérieur dans le parcours de Beckett, on songe au monde restreint de Watt, la maison de Monsieur Knott : chaque geste du quotidien s'y inscrit dans un rituel routinier, chaque objet a une fonction précise au sein d'une série de choses dont le nom, prononçable, n'a pourtant que peu de rapport avec leur utilité. Dès lors, tout devient, pour Watt, signe à faire signifier, tout devient question – « what ? » – en attente d'un mot pour réponse, le mot qui très précisément viendrait s'emboîter dans la chose, qui en arrêterait la potentielle indétermination²³⁷. Lorsqu'il faut résoudre un problème, c'est en calculant le nombre de solutions possibles, en combinant les éléments, que l'on réagit ; lorsqu'on raconte l'histoire d'une famille²³⁸, c'est pour en énumérer ses membres, aligner les noms en série – suite de signifiants devenant du coup presque insignifiants – ou bien les positions relatives de chacun dans la famille, chacun épinglé par sa fonction. Nommer les choses, épuiser les possibles pré-déterminés, permet, dans le monde de Watt, de boucler les significations et faire cesser l'hémorragie du sens, qui l'angoisse. La combinatoire a donc pour objectif la clôture, laquelle circonscrit un espace où tout événement est virtuellement « déjà arrivé » – encore s'agit-il, comme nous le verrons, de bien entendre cette formule –, de telle sorte que l'imprévu – quand bien même l'improbable devrait advenir

²³⁶ Expression de Deleuze et Guattari, que le lecteur connaît sans doute.

²³⁷ Ainsi le texte, à propos des événements qui surviennent chez Monsieur Knott, parle des « efforts de Watt pour les affubler d'une signification ». « Non que Watt désirât des renseignements, loin de là. Mais il désirait que des mots soient appliqués à sa situation, à Monsieur Knott, à la maison, aux terres, à ses devoirs, à l'escalier, à sa chambre, à la cuisine, bref, à toutes les conditions d'être où il se trouvait. Car Watt se trouvait maintenant entouré de choses qui, si elles consentaient à être nommées, ne le faisaient pour ainsi dire qu'à leur corps défendant [...] C'est pour cette raison surtout que Watt aurait été heureux d'entendre la voix d'Erskine enserrer dans des mots l'espace de la cuisine, l'extraordinaire lampe d'escalier, l'escalier toujours changeant et dont le nombre de marches semblait varier d'un jour à l'autre, et du soir au matin, et bien d'autres choses encore dans la maison et dans le jardin, [etc.] » (*Watt*, pp. 79 à 84).

²³⁸ Celle de la famille Lynch par exemple, dont l'histoire est introduite comme ceci : « le nom de cette bienheureuse famille était Lynch et au moment où Watt entra au service de Monsieur Knott elle se décomposait comme suit ». Suit alors, effectivement, un interminable chapelet de noms et places dans la famille, long d'une bonne douzaine de pages (*cf. ibid.*, pp. 102 et suivantes).

– est totalement éliminé²³⁹ : telle est la conséquence d'une coïncidence sans faille entre l'étendue spatiale et la connaissance acquise grâce à la nomination. On verra la quintessence de ce nouage dans un très court texte intitulé *Se voir* :

Endroit clos. Tout ce qu'il faut savoir pour dire est su. Il n'y a que ce qui est dit. À part ce qui est dit il n'y a rien. Ce qui se passe dans l'arène n'est pas dit. S'il fallait le savoir on le saurait²⁴⁰. Ça n'intéresse pas. Ne pas l'imaginer. Temps usant de la terre en user à regret. Endroit fait d'une arène et d'une fosse. Entre les deux longeant celle-ci une piste. Endroit clos. Au-delà de la fosse il n'y a rien. On le sait puisqu'il faut le dire. Arène étendue noire. [etc.]²⁴¹

Il arrive aussi, dans d'autres textes, que, de potentiellement ouvert, un espace puisse devenir mentalement fermé : songeons à ces interminables marches au cours desquelles le personnage, comme pour fixer des balises ou des frontières à la vastitude, additionne les pas, calcule les longueurs, ou se lance dans des opérations arithmétiques complexes. Souvenirs pour Beckett de ces promenades dans les collines irlandaises avec son père (ou l'ombre de celui-ci) à ses côtés, son père avec qui il apprenait à passer le temps grâce au calcul mental. Souvenirs évoqués, entre autres, dans *Compagnie*, où le personnage couché dans le noir se voit parcourant sans trêve une même ligne droite, guidé par le seul rythme des pieds qui avancent mécaniquement, comptant obstinément les pas franchis. Et lorsque survient la vieillesse, l'espace se rétrécit, se referme sur ces chiffres accumulés qui imposent des limites à la trop vaste étendue du monde²⁴². Ailleurs, dans le texte *Assez*, le narrateur, décrivant sa longue errance avec un compagnon, s'excusera de cette manie de l'arithmétique : « tout me vient de lui. Je ne le redirai pas chaque fois à propos de telle ou telle connaissance. L'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable »²⁴³.

²³⁹ On notera que ce dernier point, la prédétermination virtuelle de tout événement – tout événement ayant en quelque sorte toujours déjà eu lieu –, ce point fait l'objet d'une fracture profonde entre la philosophie deleuzienne et celle de Badiou – peut-être la plus importante, au dire de Badiou lui-même (voir à ce sujet cet ouvrage déjà mentionné consacré à la pensée de Deleuze, *Deleuze. La clameur de l'être, op. cit.*). Dans la section suivante, mais surtout dans le dernier chapitre, nous développerons cette divergence essentielle.

²⁴⁰ Une façon pour Beckett de nous inviter à renoncer à l'interprétation, au déploiement de la signification – renoncer à se demander qui est Godot, par exemple –, ses textes étant moins des devinettes que des « machines formelles » ?

²⁴¹ *Se voir*, p. 57.

²⁴² En voici un extrait : « vieillard tu avances à petits pas pesants sur un étroit chemin de campagne. Tu es sorti à l'aube et maintenant c'est le soir. Seul bruit dans le silence celui de tes pas. Tu écoutes chacun et mentalement l'ajoutes à la somme toujours croissante des précédents. Tu t'arrêtes tête baissée au bord du fossé et convertis en mètres. À raison à présent de deux pas par mètre. Tant depuis l'aube à ajouter à ceux de la journée d'avant. Temps si différent du présent et si pareil. L'énorme total en kilomètres. En lieues. Combien de fois le tour de la terre déjà ? Immobile elle aussi pendant ces calculs l'ombre de ton père. Dans ses vieilles frusques de chemineau. Enfin en avant côte à côte de zéro à nouveau ».

Et plus loin, première étape de la clôture spatiale : « le sol fugitif devant tes pieds. Tu ne comptes plus tes pas. Pour la simple raison que c'est tous les jours le même chiffre. En moyenne d'un jour à l'autre le même. Puisque le chemin est toujours le même ». Enfin, la réduction à la quasi-immobilité : « toi donc à présent sur le dos dans le noir t'y tenais jadis à croupetons. Ton corps t'ayant signifié qu'il ne pouvait plus sortir. Plus parcourir les méandres des petits chemins de campagne et pâturages interjacent tantôt égayés de troupeaux et tantôt déserts. Ayant à tes côtés de longues années durant l'ombre de ton père dans ses vieilles frusques de chemineau et ensuite de longues années durant seul. Ajoutant pas à pas tes pas à la somme des déjà accomplis » (voir *Compagnie*, pp. 17 et 18, p. 50 et pp. 84-85).

²⁴³ *Assez*, p. 36.

Quelquefois, on trouve des lieux de transition entre le clos et l'ouvert. Il existe chez Beckett des endroits délimités, déterminés dans leur forme géométrique, et d'où cependant l'on peut sortir – s'évader serait un terme trop fort – vers un espace moins borné. Tel ce cabanon de la vieille veuve dans *Mal vu mal dit*, « plutôt circulaire qu'autre chose finalement » : moins exactement décrit, moins précis – parce que mal vu –, il se trouve « à l'inexistant centre d'un espace sans forme », avec un chemin en ligne droite menant vers la pierre tombale, rectangulaire. Combinaison d'éléments à la forme exactement spécifiée et d'éléments plus vagues, d'étendues plus vastes. La scansion ouverture-clôture en ce qui concerne le déploiement de l'espace bat d'ailleurs au même rythme que celle des paupières, ces « oculi » qui observent la vieille, puis elle est répercutée à son tour par celle des rideaux devant la fenêtre, tantôt tirés tantôt ouverts. Et puis il y a les cas incertains, celui du *Dépeupleur* par exemple : une légende court selon laquelle il existerait une minuscule issue au cylindre, ligne de fuite horizontale au bout de l'une des galeries du rhizome, ou bien verticale, trappe dans le plafond par où « brilleraient encore le soleil et les autres étoiles »²⁴⁴. Malgré son caractère hautement improbable, cette éventualité, d'être simplement énoncée, crée un point d'indétermination dans l'espace quelconque, ouvre une brèche potentielle dans ce lieu carcéral qu'est le cylindre.

Mais en vérité, même dans l'hypothèse où le personnage disposerait d'un espace sans limite, lieu totalement ouvert cette fois à une errance qui pourrait ne pas s'achever, espace construit suivant l'aléa des chemins de cette errance, même alors, une tendance inverse, une pulsation contraire l'oblige toujours à revenir à son point de départ. Beaucoup de « proses » sont ainsi structurées par ce battement de l'exil et du retour au foyer – l'alternance systole et diastole –, ce va-et-vient que l'on a observé également dans la dramaturgie. Tels les trois textes regroupés sous le titre *Nouvelles*, auxquels on peut associer *Premier amour*, de la même époque environ (1945). Dans chacun de ces quatre textes, le narrateur est expulsé – c'est d'ailleurs le titre de l'une de ces nouvelles – d'un lieu-refuge, lieu maternel d'où le départ forcé est semblable à une naissance. Il se voit alors condamné à errer, tantôt à travers une ville déserte, tantôt une campagne désolée, en quête d'un autre refuge, duquel il pourra s'évader à nouveau, aspirant à cette liberté de l'exil²⁴⁵. De la sorte, certaines nouvelles aboutissent dans un espace clos – *La fin* par exemple, où le narrateur s'enferme dans un canot hermétiquement fermé par un couvercle, et cependant laissé à la dérive, au gré des flots²⁴⁶ –, tandis que d'autres s'achèvent lorsque recommence la marche vers l'horizon, lorsque « me revoilà debout, repris par le chemin qui n'était pas le mien »²⁴⁷.

²⁴⁴ *Le dépeupleur*, p. 17.

²⁴⁵ Il sera plus amplement traité de la question de l'amour lorsque nous quitterons l'un, le solitaire, pour observer le fonctionnement de la paire. Toutefois on peut déjà noter, puisque l'occasion s'en présente, cet aphorisme extrait de *Premier amour* : « l'amour c'est l'exil, avec de temps en temps une carte postale du pays » (p. 22). Phrase qui traduit bien ce double mouvement de sortie (de soi), d'expulsion, et à l'inverse de retours forcés.

²⁴⁶ Le mouvement de la mer, qui se fait entendre ou se laisse deviner dans nombre des textes de Beckett – n'oublions pas qu'il habitait, dans son enfance, pratiquement au bord de la mer –, ce mouvement de ressac fait écho à l'aller-retour des personnages.

²⁴⁷ *Le calmant*, p. 69.

Plus tard dans l'œuvre, la première des *Têtes-mortes*, *D'un ouvrage abandonné*, relatara d'autres souvenirs de marches quotidiennes, où le narrateur, abandonnant la maison familiale et sa mère « pendue à la fenêtre en chemise de nuit pleurant et gesticulant »²⁴⁸, s'en va dans la campagne « tout en n'ayant été de ma vie en route pour quelque part, mais tout simplement en route »²⁴⁹. Se perdre dans la vastitude illimitée de l'espace, se dissiper dans ce vide de l'être, avant de revenir, invariablement, se laissant porter par « les pieds qui ne vont nulle part, qui retournent seulement comme ils peuvent à la maison »²⁵⁰, vers le foyer, la mère – après la mer. « Partir à la dérive au travers de toute la terre et peut-être enfin d'une falaise jusque dans la mer, un reste de moi », dit encore le narrateur. « Le départ et le retour, voilà ce que je trouve remarquable »²⁵¹. Enfin, *Soubresauts*, l'un des derniers textes de Beckett, rappelle la pièce télévisée ...*Que nuages...*, de par l'alternance entre un personnage en posture d'épuisé, « assis une nuit à sa table la tête sur les mains »²⁵² et l'image rêvée où il se voit se lever et disparaître dans l'obscurité « vers l'errance d'antan. Dans l'arrière-pays »²⁵³ ; d'un côté comme de l'autre, l'espace est un vide désaffecté, même cette chambre, cette place où il se tient assis dont on n'est certain qu'elle soit la même ou une autre – « nul indice que pas la même. Nul mur repère. Nulle table repère »²⁵⁴.

Cette absence totale de qualité, cette neutralité absolue caractérise enfin le « lieu de l'être » proprement dit, selon Badiou, celui où coïncident exactement clôture stricte et libre déploiement de l'étendue. Coïncidence parfaite, fusion donc, et non synthèse dialectique : car clôture et ouverture deviennent strictement indistincts, dès lors que l'espace atteint un degré de désaffectation tel que l'infini, le plus vaste, et l'infime, le plus restreint, s'équivalent. « Et rêve d'un parcours par un espace sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront tous les pas de la terre »²⁵⁵, lit-on quelque part. Description d'une étendue désertique où l'œil n'est attiré par nulle qualité, nul mouvement perceptible ; le ciel y reflète exactement la terre et inversement. Ces lieux sont ainsi l'image indifférenciée des « vastitudes de distance » auxquelles équivaut le vide, l'une des appellations de l'être : voilà pourquoi Badiou voit dans ce travail sur l'espace « l'aboutissement de l'effort poétique de Beckett pour assigner l'être à un lieu »²⁵⁶. Ainsi le texte *Sans* :

Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. [...]

²⁴⁸ *D'un ouvrage abandonné*, p. 9.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 23 et 24. Et même au sein du foyer, du lieu refuge, le va-et-vient ne s'arrête pas : « oh sans cette affreuse bougeotte que j'ai j'aurais vécu toute ma vie enfermé dans une grande pièce vide à échos, avec une grande pendule ancienne, rien qu'à écouter et à somnoler, le coffre ouvert pour que je puisse voir le balancier, suivant des yeux son va-et-vient » (p. 27).

²⁵² *Soubresauts*, p. 7.

²⁵³ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁵ *Pour finir encore*, p. 16.

²⁵⁶ BADIOU (A.), *op. cit.*, p. 30.

Ruines répandues confondues avec le sable gris cendre vrai refuge. Cube tout lumière blancheur rase faces sans trace aucun souvenir. Jamais ne fut qu'air gris sans temps chimère lumière qui passe. Gris cendre ciel reflet de la terre reflet du ciel. Jamais ne fut que cet inchangeant rêve l'heure qui passe²⁵⁷.

Seules font écho au silence qui règne dans ce lieu l'immobilité totale et l'absence de qualité particulière, si bien que le temps n'est plus qu'« inchangeant rêve ». Pour décrire ce « lieu de l'être », c'est avec la quintessence de la logique de l'« abstractivation » que Beckett procède, logique à laquelle renvoie déjà le titre de ce petit fragment textuel. Dans la lande désolée de sable gris, il ne reste que « quatre pans à la renverse », comme refuge pour le regard au milieu de ce désert. Refuge, mais refuge minimal puisqu'il s'agit d'un bloc de ruines, ruines qui dans un autre de ces « lieux de l'être », se confondent avec celles d'un corps délabré :

Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer. Longtemps ainsi pour commencer le temps que s'efface la planche bien après. Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide. Lieu des restes où jadis luisait un reste. [...] Sable gris à perte de vue sous un ciel même gris sans nuage. Crâne lieu dernier noir vide dedans dehors jusqu'à soudain ou peu à peu ce jour de plomb enfin figé à peine levé. Ciel gris sans nuages sable gris à perte de vue longtemps désert pour commencer. [...] Faux lointains à l'infini air d'enfer pas un souffle. Mêlés à la poussière vont s'enlisant les débris du refuge dont bon nombre déjà n'affleurent qu'à peine²⁵⁸.

Aux débris du refuge, qui émergent difficilement du sable recouvrant toute chose, correspond ce crâne, cette boîte crânienne, seul vestige d'un corps tombé lui aussi en poussière²⁵⁹. Le crâne est ainsi le dernier élément qui subsiste dans ce « lieu dernier », ce « vide » : dans *Cap au pire*, en effet, l'exercice de péjoration a beau s'acharner sur ce crâne, le trois, il reste le plus difficilement « empirable », impossible à faire disparaître, tout comme le vide. Crâne, « lieu dernier au lieu de s'éteindre »²⁶⁰, et pans de murs en ruine constituent donc les vestiges ultimes, dérisoires, mais néanmoins irréductibles au sein du lieu de l'être, ces restes qui font du vide un « océan sans ride » de distance entre de minuscules riens de matière.

²⁵⁷ *Sans*, p. 69.

²⁵⁸ *Pour finir encore*, pp. 9 et 10.

²⁵⁹ On trouve une autre occurrence de crâne posé dans un lieu de l'être, dans un texte extrêmement bref – quelques lignes – qui en vérité ne fait rien d'autre que donner une image de cet espace. En voici un extrait : « fenêtre entre ciel et terre on ne sait où. Elle donne sur une falaise incolore. La crête échappe à l'œil où qu'il se mette. La base aussi. Deux pans de ciel à jamais blancs la bordent. Le ciel laisserait-il deviner une fin de terre ? L'éther intermédiaire ? [...] Un crâne entier se dégage pour finir. Un seul d'entre ceux que valent de tels débris. Du coronal il tente encore de rentrer dans la roche. Les orbites laissent entrevoir l'ancien regard » (*La falaise*, p. 69).

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 9 entre autres.

b. Pénombre et clair-obscur

Autre élément clé qui contribue au caractère « inaffecté » de ces vastitudes quelconques, la lumière. Ou plus précisément son extinction, sinon totale, du moins relative. Le gris cendre est ainsi la couleur, ou l'absence de couleur, qui résulte d'une fusion, à nouveau anti-dialectique, du noir et du blanc. Ainsi Beckett obtient, corrélat du vide, la pénombre qui empêche de bien distinguer, second nom de l'être – instaurant donc le lien indissoluble de la lumière à l'espace. « Chimère lumière », lit-on dans *Sans*²⁶¹ ; et dans *Pour finir encore*, aux restes de rien ne s'accrochent que quelques ultimes lambeaux de lumière, « reste des jours du jour jamais lumière aussi faible que la leur aussi pâle [...] Toujours un peu moins noir jusqu'au gris final »²⁶². C'est donc la suppression de la couleur, le noir-blanc – ou plutôt « noir-gris » – qui caractérise le fond sur lequel se détache l'existence, où viennent à se confondre le clos et l'ouvert, l'immobilité et le mouvement. À juste titre, Badiou fait remarquer que ceci renverse l'équivalence cartésienne entre la pensée et la vérité d'un côté, le clair et distinct de l'autre : chez Beckett, le crâne – la pensée –, tout comme le vrai, sont associés au vide et à la pénombre, doublet de la nomination de l'être. D'où cette insistance de l'écrivain, dans *Sans* par exemple, sur le « vrai refuge », « par tant de faux » : seule l'obscurité, ainsi que les « lointains sans fin » désertiques, sont lieux de vérité, où les opposés fusionnent dans un paysage de l'in-différence, que seul est apte à dire le langage poétique. Et Badiou de surenchérir : « si le noir-gris, qui ne sépare pas le noir et la lumière, est le lieu de l'être, la prose artistique est exigible, car elle seule charrie une pensée possible de l'"in-séparé", de l'indistinct. Elle seule peut parvenir au point exact où l'être, loin de se laisser penser dans une opposition dialectique au non-être, maintient avec lui une trouble équivalence »²⁶³.

Ainsi, il semblerait que pour Beckett, l'être, assigné au lieu créé par l'écriture, englobe son contraire, le non-être : le noir, en effet, n'est jamais absolu, néant radical de la lumière, mais toujours pénombre, presque noir, ce « certain noir que seule peut certaine cendre »²⁶⁴. Quelquefois cependant l'indistinct de la lumière paraît s'éclaircir, et c'est alors le blanc – mêlé de gris – qui prédomine. Dans une petite « prose » intitulée *Plafond*, par exemple : « à l'instant de l'émergence la première vision est celle du blanc. Quelque temps après l'émergence la première vision est celle d'un blanc terne »²⁶⁵. « Le blanc », confie le narrateur dans *D'un ouvrage abandonné*, « je dois dire que le blanc m'a toujours fait une grosse impression, tout ce qui est blanc, draps, murs *et caetera*, et puis le blanc tout court, l'idée du blanc sans plus »²⁶⁶. Aussi les lieux hermétiques, ces formes géométriques quelconques, seront-elles la plupart du temps baignés d'un éclairage cru, blancheur aveuglante qui,

²⁶¹ *Sans*, p. 69 entre autres.

²⁶² *Pour finir encore*, p. 9.

²⁶³ BADIOU (A.), *op. cit.*, pp. 31 et 32.

²⁶⁴ *Pour finir encore*, p. 16.

²⁶⁵ *Plafond*, p. 73.

²⁶⁶ *D'un ouvrage abandonné*, pp. 13 et 14.

concentrant le maximum de luminosité, toutes couleurs confondues, consacre également l'indifférencié. Ici, toutefois, le blanc ne laisse qu'à peine transparaître l'existant, de même couleur.

Comme dans la rotonde imaginaire :

Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercle ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle. Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s'appuie. Sortez, une rotonde sans ornement, toute blanche dans la blancheur, rentrez, frappez, du plein partout, ça sonne comme dans l'imagination l'os sonne. À la lumière qui rend si blanc nulle source apparente, tout brille d'un éclat blanc égal, sol mur, voûte corps, point d'ombre²⁶⁷.

Si la pénombre est complémentaire du vide, la blancheur, par contraste, doit évoquer la plénitude absolue, « du plein partout », dans l'éclat de clarté qui rend toute chose égale : plénitude de l'indifférenciation, notamment du dedans et du dehors, espaces contigus, sans limite séparatrice, dans ce bloc compact de luminosité. Lorsque la lumière la plus intense baigne l'espace géométrique, l'intérieur de la forme abstraite s'avère donc directement connectée à son extérieur, comme si le volume s'était constitué du dehors, en repliant sur elle-même l'étendue de blancheur²⁶⁸. Nous trouvons à peu de choses près le même type d'espace et de luminosité dans le texte *Bing* :

Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc²⁶⁹.

On y remarque la même plénitude, association compacte de la blancheur totale de l'espace clos avec celle d'un corps humain qui se fond en elle ; association aussi, à la plénitude de la matière lumineuse, de la plénitude de connaissance, le « tout su » auquel répond le « jamais vu » – puisqu'il faut laisser le temps à l'œil-caméra, instance énonciatrice du texte, de décrire la vision déjà imaginée, l'image sue en pensée.

Tandis que l'image de la plénitude se produit dans l'éclat de blancheur le plus intense, c'est toujours dans le noir complet que s'origine cette image. Couché sur le dos dans l'obscurité, ou rampant dans la boue, un sujet peut faire travailler sa faculté d'imagination²⁷⁰. Il en va de la sorte dans le récit *Comment c'est*, où le narrateur appartient à ce peuple qui rampe, dans un souterrain improbable, labyrinthe de galeries fangeuses plongées dans le noir complet. Au cours de cette reptation, il perçoit des voix « d'abord dehors quaquà de toutes parts »²⁷¹ et se fabrique des images-souvenirs. L'une d'entre elles, une scène de promenade en couple dans les collines, se termine

²⁶⁷ *Imagination morte imaginez*, pp. 51 et 52.

²⁶⁸ Nous verrons plus loin que ceci décrit exactement la structure du pli chez Deleuze, à partir duquel se constitue le sujet – dont le lien à l'espace apparaîtra sous peu, dans la troisième partie de cette section consacrée aux proses.

²⁶⁹ *Bing*, p. 61.

²⁷⁰ Avec la langue dans la boue, pour entraver la parole, réduire les mots et laisser place aux images.

²⁷¹ *Comment c'est*, p. 9.

d'ailleurs par cette exclamation, tel un cri de victoire : « c'est fait j'ai fait l'image »²⁷². Au noir du présent s'oppose donc la lumière, le soleil ou la blancheur qui baigne les images créées. En outre, on rencontre un type de lieu similaire dans *L'innommable* : le « je », sorte de corps plein et sphérique, doit se tenir immobile dans un lieu obscur²⁷³ pour pouvoir s'imaginer multiple et gouverner les différents personnages qu'il invente comme autant de doubles, de fragments de son moi divisé. Autre cas semblable, un texte auquel nous avons déjà fait référence, *Compagnie* : le personnage, ce « je » qui s'adresse à lui-même à la deuxième personne, s'y trouve également couché sur le dos dans le noir, cherchant à se créer une « compagnie » en écoutant la voix grâce à laquelle il fabrique des images à partir de souvenirs. « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer »²⁷⁴, dit le premier paragraphe du texte. Et la voix, une fois la « compagnie établie », de se mettre à évoquer des moments de l'enfance, images qui se reconstituent d'autant mieux que dans le lieu du présent on ne voit rien²⁷⁵ : redoublant l'obscurité ambiante, les paupières closes occultent toute vision autre que celle de l'imagination, empêchant le « quelqu'un » de voir, notamment, l'éclaircissement qui se produit lorsque la voix se met à parler.

Enfin, il arrive fréquemment que Beckett joue, dans les récits et sur scène, sur le contraste entre le noir et le blanc : se détachent alors, sur fond d'obscurité, des éléments qui tranchent par leur clarté brillante, comme dans un film en noir et blanc. Dans *Mal vu mal dit*, ce sont la lune, la neige, les murs du cabanon, la pierre – les cailloux blancs ou la stèle funéraire devant laquelle s'agenouille la forme noire de la veuve –, son visage, ses mains. Ailleurs, dans les souvenirs de promenade, des agneaux qui forment des taches lumineuses dans les prés, ou encore un cheval entièrement blanc²⁷⁶. Ici, le travail d'écriture ne consiste pas à créer le « lieu de l'être », lieu de l'indifférencié, mais à faire ressortir sur le fondement de l'obscur des points de matière particuliers, fascinants par leur éclat – autant de « centres d'indétermination » dans l'espace quelconque. Étrange espace quelconque que celui de la fosse de *Se voir*, dans laquelle les « zones noires » s'opposent aux « zones claires » : « clarté très brillante des zones claires. Elle ne mord pas sur les noires. Celles-ci sont d'un noir inentamable. Aussi dense sur les bords qu'au centre »²⁷⁷. Quant aux volumes clos, le contraste s'y présente en général comme une alternance de l'extrême luminosité avec l'autre extrême, le noir total – contraste redoublé par celui du passage du très chaud au très froid²⁷⁸. Ainsi, dans le cylindre du *Dépeupleur* : « omniprésence d'une faible clarté jaune qu'affole un va-et-vient vertigineux entre des

²⁷² Cet extrait de *Comment c'est*, la scène imaginée, a fait l'objet d'une publication séparée chez Minuit, portant le titre *L'image*, qui s'achève sur cette phrase (p. 18).

²⁷³ On comparerait volontiers ce narrateur à la monade leibnizienne, « sans porte ni fenêtre ». Cette comparaison s'éclairera grâce à la lecture deleuzienne de Leibniz et au concept de pli.

²⁷⁴ *Compagnie*, p. 7.

²⁷⁵ Lequel a de nouveau la forme d'une rotonde, au centre de laquelle est placée la tête du personnage, et dont le narrateur estime avec précision le diamètre, le matériau, etc.

²⁷⁶ Voir par exemple *D'un ouvrage abandonné*, p. 13.

²⁷⁷ *Se voir*, p. 58.

²⁷⁸ Cette alternance suit en fait le rythme de la respiration, où l'inspiration, le plein de lumière, est suivi d'une expiration, le retour du noir. Ainsi, le cylindre du *Dépeupleur* est comme agité d'un « halètement », qui de temps à autre s'arrête, immobilisant tout mouvement, avant de reprendre quelques secondes plus tard.

extrêmes se touchant. Température agitée d'un tremblement analogue mais trente à quarante fois plus lent [*etc.*] »²⁷⁹. Ou encore dans la rotonde, où toutes les vingt secondes environ la lumière s'éteint et tout disparaît²⁸⁰.

On peut donc conclure du traitement réservé à la lumière que, dans la prose beckettienne, non seulement on ne trouvera jamais de couleur – tout s'y déroule comme dans un vieux cinéma, en noir et blanc –, mais encore que ce travail de la lumière s'harmonise parfaitement avec celui de l'espace. De fait, lorsqu'il compose un espace géométrique, hermétiquement clos mais dont le dedans est néanmoins coextensif au dehors, l'écrivain le noie dans une lumière aveuglante, clarté agressive par sa blancheur à l'intensité maximale ; lumière qui, dans l'espace quelconque, épuise le tout du possible de la couleur. À l'inverse, l'espace le plus ouvert, à la localisation et aux limites indéfinies, rhizome souterrain dans lequel rampent ou gisent les narrateurs, cet espace est fait d'obscurité complète, une absence de couleur qui en revanche génère la lumière dans le travail même des images fabriquées. Quelquefois le texte suit un mouvement pendulaire, systole et diastole, rythme binaire qui fait suivre au départ du lieu-refuge, exil ou expulsion, le retour vers ce foyer clos et protecteur : dans ces cas-là, les zones de clarté ou taches d'un blanc brillant qui jalonnent le trajet de l'errance contrastent avec le noir du refuge dans lequel on s'enferme²⁸¹. Enfin, il y a ce que nous avons appelé, avec Badiou, les « lieux de l'être » proprement dit, ces lieux de fusion du clos et de l'ouvert, absolument indéterminés, étendues d'infini désertique : dans ces lieux où le vide est totalisation anti-dialectique des espaces – du potentiel spatial en tant que tel – règne la pénombre, le gris cendre, le presque rien lumineux mêlé au néant du noir. Tout comme il semble impossible d'imaginer un espace sans aucun élément pour y accrocher le regard – il y a toujours au moins un reste, une ébauche de forme corporelle, des ruines –, de la même façon, on n'épuisera jamais complètement la lumière : un infime de clarté crée la pénombre, irréductible, « inempirable », impossible à faire disparaître – sans quoi « disparition de tout »²⁸².

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁰ Voir *Imagination morte imaginez*, p. 52.

²⁸¹ Ainsi en va-t-il dans *Mal vu mal dit*, où la blancheur est à l'extérieur du cabanon, comme pour baliser le trajet de la vieille jusqu'au cimetière (les cailloux, la lune, les pas dans la neige, la pierre tombale mouchetée de blanc,...) ; tandis que le cabanon lui-même est à peine éclairé par deux petites fenêtres qui ne laissent que faiblement percer le jour. On observe une esthétique fort proche dans *D'un ouvrage abandonné*, les taches blanches y ponctuant l'étendue de la campagne que parcourt le narrateur. Enfin, dans les *Nouvelles*, on remarque également un jeu de contraste entre lumière et obscurité. Dans *Le calmant*, pour prendre cet exemple, la ville où erre le personnage est étrangement illuminée par de multiples éclairages artificiels, ainsi qu'en témoignent quelques extraits : « la ville, à mesure que je m'y engageais, me frappait par son aspect désert. Elle était éclairée comme d'habitude, plus que d'habitude, quoique les magasins fussent fermés » ; plus loin, « je fus de plus en plus frappé par le contraste entre l'éclairage des rues et leur aspect désert » ; et encore « ainsi j'allais, dans l'atroce clarté », « la lumière où je macérais aveuglait les étoiles » (*Le calmant*, pp. 45, 46, 57, 67 et 69). Par contre, les lieux calmants, apaisants, les lieux de refuge sont toujours plongés dans le noir : la masse sombre de la mer, le canot fermé par un couvercle, l'intérieur d'un fiacre, *etc.*

²⁸² Voir, bien évidemment, *Cap au pire*.

c. Un sujet ²⁸³

Dans le travail d'écriture de Beckett, la description-construction d'un espace suppose toujours, au minimum, un sujet qui l'habite. Quel que soit l'effort de la prose pour « désertifier » le lieu, le rendre plus désaffecté, l'existant vient s'imposer comme un reste de réel, un rien qui perturbe la surface lisse de l'être. Il n'est pas d'exception à cette règle. Aussi réduit qu'il soit, le sujet n'en est pas moins présent, point d'accroche du regard, point vers lequel tend, telles les lignes de fuite dans la perspective picturale, toute la création de l'espace et sa luminosité particulière. On peut ainsi mettre en exergue la cohérence de la prose beckettienne en montrant comment le sujet se fond dans l'espace-lumière, déterminé par le traitement que reçoit celui-ci – tâche que nous allons entreprendre à présent.

Chez Beckett, le travail sur le sujet se concentre pour l'essentiel sur deux points capitaux, son mode d'apparition et son mouvement. Examinons pour commencer la façon dont le sujet se manifeste : on constatera que celle-ci dépend de l'espace dans lequel cette apparition – disparition – se produit. Ainsi, dans l'obscurité, tout naturellement, le personnage est nécessairement « mal vu » – telles, au théâtre ou sur l'écran, ces silhouettes aux trois quarts mangées par le noir. Comme on peut s'en douter, c'est également le cas dans *Mal vu mal dit*, ainsi que dans *Cap au pire* : nous avons montré comment la vieille femme, tant à l'intérieur de son cabanon que dans l'obscurité du cimetière, ne peut être qu'entraperçue par l'œil du texte. Agenouillée devant la stèle funéraire, plus figée que la pierre elle-même, elle n'apparaît que sous la forme d'une simple courbure, une ligne noire, un « trait d'un », avions-nous dit²⁸⁴ – trait unique dans le mouvement du retrait. Quant au personnage de l'Innommable, pour prendre un cas plus ancien dans l'œuvre de Beckett, placé dans quelque bas-fond sans lumière, lieu indéfini par excellence, il peine à se décrire lui-même : quelle est son apparence, son sexe, sa position ? Autant de questions qui reçoivent des réponses multiples, toutes remises en doute. En voici quelques-unes parmi d'autres : « qu'est-ce qui indique que je regarde droit devant moi, comme je l'ai indiqué ? » ; « pourquoi aurais-je un sexe, moi qui n'ai plus de nez ? » ; ou « je suis une grande boule parlante », mais juste en dessous : « après tout, pourquoi une boule, plutôt qu'autre chose, et pourquoi grande ? Pourquoi pas un cylindre, un petit cylindre ? Un œuf, un œuf moyen ? »²⁸⁵, etc.

A contrario, il arrive que le sujet ne soit pas solitaire, mais intégré dans une multitude : le texte nous décrit alors tout un peuple, grouillant à l'intérieur des formes géométriques où tout n'est que

²⁸³ Nous tenons à signaler que la question du sujet fera l'objet, ultérieurement, d'un chapitre spécial : nous nous contenterons donc ici de quelques indications qui établissent le lien direct entre le travail de l'espace et de la lumière, d'une part, et le traitement du personnage, d'autre part.

²⁸⁴ Selon l'expression d'Alain Badiou. Voici un extrait significatif de *Mal vu mal dit* : « les deux ombres [la pierre tombale et la femme] se ressemblent à s'y méprendre. Mais l'une pour finir comme d'un corps mieux opaque l'emporte en densité. En fixité » (p. 56) ; et un passage choisi parmi d'autres de *Cap au pire*, au cours de l'« empirage » : « tête chapeautée disparue. Plus large portion du dos disparue. Long pardessus coupé plus haut. Rien du bassin jusqu'en bas. Rien que le dos courbé. Tronc vu de dos sans haut sans base. Noir obscur. Sur genoux invisibles » (pp. 26 et 27).

²⁸⁵ *L'innommable*, pp. 29 à 31.

blancheur blessante – ou encore passage régulier d'un extrême à l'autre, du très lumineux au très obscur –, de même que dans l'obscurité et la boue. Ainsi, dans *Le dépeupleur*, l'important n'est pas tant le nombre de sujets – seulement considérés comme des corps – que le mouvement généré par le « peuple » du séjour cylindrique : sujets de toute façon indéterminés, si ce n'est par la catégorie à laquelle ils appartiennent²⁸⁶, sujets que l'on pourrait dire aussi quelconques, aussi abstraits que l'espace à l'intérieur duquel ils s'agitent. Du même type sont ces corps au fond de l'étrange arène de *Se voir* : « profondeur de la fosse. Voir du bord tous les corps placés au fond. Les millions qui y sont encore. Ils paraissent six fois plus petits que nature »²⁸⁷. Plus petits, plus réduits dans leur mode d'apparaître, donc toujours plus insignifiants – comme « désingularisés ». En outre, le narrateur-rampant de *Comment c'est*, dans la fange et le noir, suppose que son monde-terrier est habité par des millions de créatures semblables à lui, formant une longue chaîne de rencontres produites par les collisions fortuites de la reptation²⁸⁸ ; créatures évidemment anonymes²⁸⁹ qui ne se distinguent que par leur fonction dans la chaîne – souvent se présente une alternative entre deux pôles, l'activité ou l'inactivité²⁹⁰ : cette alternative permet de répartir les êtres en deux types, les bourreaux et les victimes torturées.

Qu'il soit à moitié disparaissant ou créature indifférenciée dans une myriade, le personnage du récit beckettien ne reçoit donc aucune détermination autre que son mode de manifestation dans le champ du visible, sur fond de l'être. Effectivement, au « lieu de l'être » lui-même, dans la pénombre, lieu de la quintessence de l'indifférenciation, se détache toujours un existant – mais si peu vivant, si peu humain qu'on le confondrait presque avec un bloc de matière inerte. Tel est d'ailleurs l'effet recherché, selon toute vraisemblance : on s'acharne à le rendre aussi compact, aussi plein, aussi lisse que possible, ce sujet, sans une fissure par où le pénétrer. Ainsi, au milieu des ruines posées dans la lande perdue de *Sans*, un « petit corps face grise traits fente et petits trous deux bleu pâle », « petit corps soudé gris cendre cœur battant face aux lointains », « petit corps petit bloc cœur battant gris cendre seul debout », « corps gris lisse rien qui dépasse »²⁹¹ ; pure masse de matière repliée sur elle-même, pure intériorité, et cependant liée aux pans de mur en décrépitude, rien de mieux – pire ? – que

²⁸⁶ Donc par leur mouvement : pour rappel, il existe quatre catégories d'êtres dans le cylindre, ceux qui se meuvent sans arrêt, ceux qui s'arrêtent de temps à autres, ceux qui ne se déplacent qu'une fois chassés de leur refuge, et les « ex-chercheurs », ceux qui ne se meuvent plus du tout et demeurent assis (cf. pp. 12 et 13).

²⁸⁷ *Se voir*, p. 57.

²⁸⁸ Millions de créatures qui peuvent cependant tout aussi bien se réduire à trois, dès lors qu'il n'en faut que trois pour former une chaîne et obtenir toutes les positions/fonctions possibles : « des millions des millions nous sommes des millions et nous sommes trois je me place à mon point de vue Bem est Bom Bom disons Bom c'est mieux Bom donc moi et Pim moi au milieu », « les millions que nous sommes les trois nos couples voyages et abandonns », « tantôt Bom tantôt Pim selon qu'on est à gauche ou à droite au nord ou au sud bourreau ou victime » (*Comment c'est*, pp. 177 et 178).

²⁸⁹ Ou bien au nom absolument quelconque, qui ne signifie que l'insignifiance, la « désidentité », comme en témoigne l'extrait cité ci-dessus.

²⁹⁰ On constate que c'est à nouveau le mouvement – actif ou passif – qui fait la différence catégoriale au sein des multitudes subjectives : c'est pourquoi nous considérons le mouvement comme le second paramètre principal dans la caractérisation – ou absence de caractère – de la subjectivité.

²⁹¹ *Sans*, pp. 69 à 71. Beckett ajoute même cette précision : « parties envahies cul un seul bloc raie grise envahie » (p. 71).

ces briques délabrées dans les vastitudes de poussière. À espace semblable, corps semblable : on trouvera un même type de forme humaine dans *Pour finir encore*, où l'étendue déserte est fort pareille. Toutefois ici, à la description de « l'expulsé dernier » – « petit corps dernier état raide debout comme devant parmi ses ruines silence et fixité de marbre » – s'ajoute celle de « deux nains blancs » portant une civière, « blanchis comme un seul mêmes solitudes ils se ressemblent tant que l'œil les confond »²⁹² : et voilà que, préparé par la figure de l'un, surgit l'événement soudain, la déchirure de la poussière grise par la blancheur de l'apparition.

Enfin, des personnages qui ne se manifestent que comme corps, blocs denses et irréductibles, tels des atomes dans le vide, on en observe encore dans les espaces à caractère géométrique – comme dans la rotonde, « toujours par terre, plié en trois, la tête contre le mur à B, le cul contre le mur à A, les genoux contre le mur entre B et C, les pieds contre le mur entre C et A, c'est-à-dire inscrit dans le demi-cercle ACB, se confondant avec le sol n'était la longue chevelure d'une blancheur incertaine, un corps blanc finalement de femme »²⁹³ ; ou dans le lieu clos de *Bing*, ce corps « tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues »²⁹⁴. Toujours cette même absence de faille, cette hantise du trou qui fait de ce corps-sujet une sorte d'en-trop, de trop-plein dans le vide et la pénombre.

Au passage, nous avons noté à différentes reprises que le mode d'apparaître du personnage reste souvent lié au mouvement – ou à la cessation du mouvement. Le mouvement constitue en effet une fonction première de l'existant, fonction qui le catégorise – définit son « essence » par son fonctionnement. Dans le quatrième des *Textes pour rien*, textes de transition au regard de l'ensemble de l'œuvre, la première des questions posées, aux résonances kantienues, est d'ailleurs celle-ci : « où irais-je, si je pouvais aller ? »²⁹⁵. Dans la prose de Beckett, le mouvement originel est celui de la marche : entre la marche et son contraire, l'immobilité, il existe tout un spectre du mouvement – l'aller-retour, la progression plus ou moins lente, plus ou moins mécanique, la reptation, la pose fixe mais accompagnée de menus gestes (des mains, par exemple), etc²⁹⁶. La marche proprement dite, nous l'avons déjà constaté, s'apparente à une errance sans véritable but, dont la finalité semble résider dans le seul fait de marcher – pur parcours de l'espace, disséminé vers un horizon lointain. La ligne droite définit la plupart du temps la trajectoire des personnages : « nulle part en particulier sur le chemin de A à Z »²⁹⁷, lit-on par exemple dans *Compagnie*. Trajet réduit ainsi à sa plus grande simplicité, trajet que sont capables d'accomplir les pieds, sans que la tête doive y réfléchir – mouvement qui n'exige

²⁹² *Pour finir encore*, pp. 11 et 13.

²⁹³ *Imagination morte imaginez*, p. 55.

²⁹⁴ *Bing*, p. 61.

²⁹⁵ *Textes pour rien*, p. 139. On verra qu'Alain Badiou a justement repris les quatre questions posées en incipit de ce texte pour les comparer à la démarche du questionnement kantien, démarche qui pour lui est également celle de Beckett.

²⁹⁶ Ce qui élimine malgré tout une énorme partie des mouvements possibles : jamais, sauf dans les débuts du théâtre peut-être, dans *Godot*, ne voit-on un personnage beckettien courir, danser, sauter, gesticuler, ou autre action non comprise entre le degré 0 du mouvement (l'arrêt complet) et la marche.

²⁹⁷ *Compagnie*, p. 30. Ou encore cette phrase extraite de *D'un ouvrage abandonné* que nous avons déjà eu l'occasion de citer : « pas question que je me déroute, tout en n'ayant été de ma vie en route pour quelque part, mais tout simplement en route » (p. 10).

donc pas d'être décidé, pensé, et partant ne témoigne pas d'une conscience subjective en tant que telle²⁹⁸. Cette trajectoire est par ailleurs toujours inscrite dans une dynamique du va-et-vient, du retour au point de départ, au foyer d'origine, au refuge matriciel – dynamique qui dicte le contraste entre l'espace ouvert et l'espace clos, ainsi que le noir et blanc pour ce qui concerne les couleurs.

Il arrive également, chez Beckett, que l'on rencontre des personnages à la démarche étrange, risible, voire complètement contre-nature. C'est le cas, fort connu, de Watt, lequel est contraint de pirouetter littéralement sur lui-même à chaque pas, afin de se déplacer : se faisant, il embrasse les quatre points cardinaux, comme s'il cherchait de la sorte à circonscrire avec son corps l'ensemble du monde qu'il voudrait comprendre et maîtriser²⁹⁹. Plus tard, dans le texte *Assez*, on trouve un autre exemple de mode de progression tout à fait étonnant : « il finit par avoir le tronc à l'horizontale. Pour balancer cette anomalie il écartait les jambes et ployait les genoux. Ses pieds de plus en plus plats se tournaient vers l'extérieur. Son horizon se bornait au sol qu'il foulait »³⁰⁰. Beckett, à ce qu'il semble, éprouve une fascination pour les démarches, et en particulier pour le caractère mécanique du mouvement : aucun de ces mouvements, même les plus basiques, ne paraissent naturels et inconscients, au contraire tous requièrent effort et concentration intense de la part du personnage.

Par ailleurs, dans l'échelle beckettienne du mouvement, le degré de progression inférieur à la marche à pied est la reptation. Lorsque l'on n'est plus à même de se déplacer debout, mais qu'il faut néanmoins avancer – la compulsion du mouvement étant aussi forte que celle du dire –, il faut bien se résoudre à se traîner sur le sol. C'est en général le sort des personnages qui appartiennent à un « peuple », comme les « chercheurs » du *Dépeupleur*, progressant d'une rencontre à l'autre par reptation, ou encore les Pim Pem Bom Bem et autres créatures formant la chaîne de *Comment c'est*. Aussi dégradant que semble ce mode de déplacement, il présente toutefois un gros avantage par rapport à l'incapacité complète de se mouvoir par soi-même. Ainsi, dans *Compagnie*, quelques pages sont consacrées à la description d'une potentielle capacité de reptation de l'Entendeur, description d'un mouvement pénible, saccadé et douloureux³⁰¹ : toutefois, il semble que continuer à ramper, même dans ces circonstances, soit une preuve de ténacité de la part de l'existant, presque une condition

²⁹⁸ « Non, ne dis pas de bêtises, simplement allais mon chemin toujours, mon corps faisant de son mieux sans moi », sont les derniers mots de *D'un ouvrage abandonné*.

²⁹⁹ Donnons ici un aperçu de cette fameuse démarche : « la méthode dont usait Watt pour avancer droit vers l'est, par exemple, consistait à tourner le buste autant que possible vers le nord et en même temps à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et en même temps à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord, et derechef à tourner le buste autant que possible vers le nord [etc.] » (*Watt*, pp. 31 et 32).

³⁰⁰ *Assez*, pp. 36 et 37.

³⁰¹ Voici un extrait illustratif, non dépourvu de cet humour assez corrosif, propre à Beckett : « il se dresse à quatre pattes et s'apprête à démarrer. Mains et genoux aux angles d'un rectangle long de deux pieds et large à discrétion. Finalement le genou droit mettons s'avance de six pouces réduisant ainsi d'un quart la distance entre lui et la main homologue. Laquelle à son tour en temps voulu s'avance d'autant. Et voilà notre rectangle transformé en rhombe. Mais seulement le temps qu'il faut au genou et à la main gauche pour en faire autant. Sur quoi retour au rectangle. Ainsi de suite jusqu'à ce qu'il tombe. C'est là l'amble du rampant et de toutes ses manières d'aller sans doute la moins courante » (*Compagnie*, pp. 66 et 67).

nécessaire pour appartenir encore à l'espèce humaine³⁰². En réalité, progresser, aller de l'avant, de quelle façon que ce soit, équivaut dans le domaine de la mobilité à l'obligation d'exprimer pour l'artiste, quoiqu'il n'y ait rien à exprimer ni possibilité de le faire³⁰³ : il y va là du minimum requis pour l'existant, pour être encore un sujet, malgré l'impitoyable réduction, et malgré qu'il n'y ait à vrai dire nulle part où aller.

Un cran plus bas encore, « plus moindre meilleur pire » : la restriction du mouvement à de minuscules gestes, répétitifs et lents pour la plupart. Quels que ténus qu'ils puissent être, ceux-ci requièrent cependant toute l'attention du personnage ou de l'instance énonciatrice. Dans ce registre, le plus récurrent et à la fois le plus captivant de ces gestes est celui des mains. On a pu se rendre compte de l'importance des mains au théâtre, et surtout à l'écran ; dans la prose également, le geste des mains constitue l'un de ces riens sur lesquels repose toute la logique paradoxale du vide. « Comme ça aiderait. Quand la voix défaille. Un mouvement quelconque si petit soit-il », dit avec espoir le narrateur de *Compagnie*. « Ne serait-ce qu'une main qui se ferme. Ou qui s'ouvre si fermée au départ »³⁰⁴. C'est que la main est capable de reproduire le mouvement alternatif, le va-et-vient, le balancement entre les pôles ouvert/fermé qui caractérise, on s'en aperçoit petit à petit, tout le processus d'écriture. Le texte de *Mal vu mal dit* le dit d'ailleurs explicitement, lorsque l'œil-caméra tombe inopinément sur les mains : « les mains. Vue plongeante. Elles reposent sur le bas-ventre emboîtées l'une dans l'autre. D'un blanc hurlant. [...] Elles s'étreignent. Se relâchent. Systole diastole au ralenti »³⁰⁵. En outre, lorsque ce battement de l'ouvert et du fermé n'est plus possible avec les mains, ce sont les paupières qui prennent le relais, générant un mouvement plus infime encore : ainsi, il est très fréquent que l'alternance de la position des paupières, assimilées aux rideaux de fenêtre, cette position de l'œil ouvert, fermé ou mi-clos – position par excellence du « mal voir » –, il est fréquent que ce mouvement seconde celui de la lumière, le noir puis la clarté, et partant la succession des deux types d'espace.

Enfin, il y a bien évidemment ces cas où l'écriture tend vers le degré zéro du mouvement, l'arrêt complet, le repos définitif. On ne s'étonnera cependant plus d'apprendre que celui-ci s'avère, à dire vrai, impossible, chimérique. La fin absolue du mouvement, la stase définitive, n'existe pas. Comble de la contradiction, le texte, très bref, qui porte pour titre même *Immobile* : le personnage assis dans son fauteuil d'osier, face au coucher du soleil, n'est immobile qu'en apparence. « En réalité vu de plus près pas immobile du tout mais tremblant de partout. De plus près savoir détail par détail pour aboutir à ce tout pas immobile du tout mais tremblant de partout »³⁰⁶. De même, dans l'espace

³⁰² « Pourquoi ramper à la fin ? Pourquoi ne pas simplement gésir les yeux fermés dans le noir et renoncer à tout ? En finir avec tout. Avec dérisoire rampade et chimères vaines. Mais s'il lui arrive de perdre courage de la sorte ce n'est jamais pour longtemps. Car peu à peu dans son cœur d'écroulé le besoin de compagnie renaît » (*ibid.*, p. 76).

³⁰³ Voir, pour rappel, les *Trois dialogues*, p. 14.

³⁰⁴ *Compagnie*, p. 26.

³⁰⁵ *Mal vu mal dit*, pp. 38 et 39.

³⁰⁶ *Immobile*, p. 20.

désertique de *Pour finir encore*, le petit corps tombé raide comme un bloc de pierre dans la poussière grise n'est certes plus capable de se mouvoir ; et pourtant il lui reste, en dernier ressort, cet irréductible du mouvement vital, celui de la respiration, ce rien de l'existence qui persiste et « quoique inaudible », « fait frémir en s'exhalant un rien de poussière »³⁰⁷. De surcroît, lorsque le processus d'évidement vise l'immobilisme total, lorsque l'écriture tend à épuiser absolument le mouvement, le moindre geste – tels l'image fugitive, la silhouette ou le point de l'espace qui résiste au néant – ce moindre geste survient avec la soudaineté de l'événement. Il faut ainsi une page entière à Beckett pour décrire un mouvement de la main qui lâche l'accoudoir, se lève et vient soutenir la tête – alors que voici le personnage assis en posture d'épuisé, une fois le mouvement-événement accompli³⁰⁸.

*

Au terme de ce premier aperçu des récits – certes fort rapide vu la densité de la prose beckettienne –, on ne peut manquer d'être frappé par le jeu de correspondance qui se tisse dans le travail des diverses dimensions textuelles auxquelles l'écrivain prête une grande importance, comme l'espace, sa luminosité, et le personnage qui l'occupe. Le récit beckettien, disions-nous en guise d'introduction, est un agencement, un « agencement machinique » composé de mots-pièces qui en forment les rouages : nous en avons la confirmation, à présent que nous avons observé comment s'articulent, avec régularité, cohérence, voire obstination – comme si l'écrivain s'entêtait à tout prix à suivre quelques principes *a priori* de l'écriture –, comment s'articulent les paramètres fondamentaux du récit. Ainsi le processus prend pour objectif la fusion, voire la confusion, de deux pôles toujours opposés – clos/ouvert, noir/blanc, apparition/disparition, marche/arrêt, *etc.* Si le rythme premier est bien binaire – rythme de base, le plus simple –, progressivement l'écriture en vient à abandonner cette mesure battue en deux temps, pour ne plus garder qu'un temps unique – et dès lors se fixer en dehors même du temps, dans une sorte d'éternité de ce qui ne pourra jamais se réduire.

Et pourtant. Il n'est d'ataraxie que désirée, rêvée intensément, chez Beckett. L'aporie est un acte, disions-nous, le vide un processus, un mouvement continu. Si la fusion des espaces d'errance ou de refuge dans le « lieu de l'être », du tout et de l'absence de la lumière, du plein et de l'inconsistance de l'existant, du mouvement et du repos, si tout cela constitue bien le cap à suivre, il n'en demeure pas moins que le processus ne doit pas connaître de fin. Le terme visé est un horizon, un cap et non un port. Quoique pas à pas le deux se résume à l'un, et que l'un se voit parfois même privé de mouvement *sui generis*, cela ne signifie pas l'arrêt du changement – le néant atteint : il reste toujours, pour enrayer et relancer à la fois l'« empirage », un fragment de ruine, un rai de clarté, un trait qui figure l'humain, un geste microscopique, un souffle. *Ex minimis*, en raison de ce grain de sable dans ses rouages, la machine poursuit son broyage, son « abstractivation » drastique".

³⁰⁷ *Pour finir encore*, p. 14.

³⁰⁸ Nous faisons allusion une nouvelle fois à *Immobile*, aux pages 22 et 23.

Par delà l'un, la machine cherche à atteindre l'être, lequel se dit de deux noms, la pénombre et le vide. Or le vide beckettien, espace où peut se manifester l'existant, est une distance, à sillonner, à regarder, une distance où se tenir tout simplement – mais toujours une distance entre deux points, un espacement, aussi vaste que l'étendue qui les sépare. Ce vide vibre, il est rempli de micro-vibrations qui interfèrent au hasard, si ténues qu'on ne peut que mal les voir³⁰⁹. Mais toutefois présentes malgré leur quasi absence, empêchant justement que soit représentée l'absence – puisqu'il n'est pas d'art du vide, disions-nous, que sa représentation est par nécessité un échec³¹⁰. Car chacune de ces vibrations suffit à faire le paradoxe du vide, chacune d'entre elles, même sur le mode de la potentialité, est un rien qui équivaut au tout : ainsi s'égrène la série de la totalité des possibles à laquelle fait toujours défaut un infime élément, délocalisé de la série. Autant d'événements, survenus soudain, aussi vite épuisés, mais toujours là, comme possibilité irréductible : en effet, l'épuisement, l'évidement n'appelle pas nécessairement une réalisation – dont le personnage beckettien serait, le plus souvent, incapable –, il requiert seulement, pour se manifester dans une soudaineté aveuglante, une surface, c'est-à-dire un langage – des mots, des images, des espaces, des lumières, des ombres, des mouvements. Il ne reste

³⁰⁹ Nous esquissons ici une idée qui sera reprise dans le dernier chapitre de ce travail : celle-ci est inspirée par un rapprochement avec les recherches actuelles en physique, auxquelles fait écho, entre autres, un recueil d'articles fort intéressants pour notre propos, recueil publié par Édgard Gunzig et Simon Diner (*Le vide. Univers du Tout et du Rien*, éd. par É. Gunzig et S. Diner, Revue de l'Université de Bruxelles, éditions Complexe, 1998). En effet, les différentes études – mêlant physique et réflexions métaphysiques –, nous permettent de constater d'emblée qu'il n'existe aucune définition satisfaisante du vide : selon que l'on adopte l'une ou l'autre théorie surgissent d'importantes variations. La plus intrigante et la plus passionnante à la fois est peut-être celle de la physique quantique, qui révolutionna la notion de vide, dépassant l'idée d'un vide-absence, pour déterminer un vide proprement quantique. Ainsi, la théorie des champs que propose cette physique veut qu'un « champ libre » soit un champ dans lequel, si on ne détecte aucun « quantum », il existe cependant des fluctuations d'énergie. Édgard Gunzig parle de « fluctuations quantiques de vide » : de fait, même le champ qui posséderait la plus basse des énergies possible, l'état de « plus grande immobilité réalisable quantiquement », même ce champ-là n'est pas figé. « Il y subsiste une mouvance », explique Gunzig, « une activité irréductible par principe. Celle-ci s'exprime, dans le cas d'un champ, par des fluctuations spontanées et chaotiques de son amplitude autour de sa valeur classique nulle : les *fluctuations quantiques de vide*. Ce sont ces fluctuations qui sont porteuses de l'énergie qui caractérise ce niveau fondamental énergétique. En termes particuliers, ces fluctuations quantiques du champ peuvent se visualiser comme des "particules" dont le temps de séjour est limité par les relations d'incertitude. Tout se passe comme si elles surgissaient spontanément du vide, par paires, avec l'obligation quantique incontournable de devoir s'y réannihiler aussitôt. Ces particules existent le temps d'une incertitude... » (voir GUNZIG (É.), « Du vide à l'univers », *in op. cit.*, p. 479). Des particules qui naissent du vide lui-même, le temps d'un instant, d'une « incertitude », puis sont appelées à disparaître, n'est-ce pas surprenant comme on croirait retrouver là Beckett ?

Et – pour anticiper quelque peu – Deleuze, lequel parle de flux et de particules qui s'agitent, même au cœur des vides et des déserts, en chacun des points de l'univers ? « Il n'y a plus que des particules », dira-t-il, « des particules qui se définissent uniquement par des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, des compositions de vitesses différentielles »... (Cf. DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, *op. cit.*, p. 146). Nous aurons bien sûr l'occasion d'en dire davantage. Retenons, pour le moment, ce qui ressort de ces théories quant au rapport du vide et de la matière : le vide ne peut certainement plus être perçu, dans la physique actuelle, comme radicalement séparé de la matière. Entre eux, il y a une contiguïté nécessaire, l'un et l'autre se contenant mutuellement.

³¹⁰ Ainsi, le premier paradoxe du vide ne réside-t-il pas dans le fait que pouvoir l'évoquer, c'est déjà nécessairement en faire « quelque chose » ? Dans le même ordre d'idée, et toujours selon le principe de coïncidence du dire et de l'être, on remarquera qu'on ne peut évoquer le non-être que par rapport à une image positive de l'être. Dès lors, le néant ne correspond qu'à la vision « privative » du vide, simple envers de sa vision « constructive », celle de la relance du processus à partir des « presque ».

dès lors qu'à consentir à une extrême rigueur, une logique implacable, tenue jusqu'au bout – pour autant qu'on ne se méprenne pas sur ce qu'est ce bout ; une authentique ascèse de l'écriture.

Rigueur et ascèse, qui, contrairement à ce que l'on a pu dire ou croire, caractérisent tout autant la philosophie de Gilles Deleuze – une même logique implacable que suit le fil d'une pensée en mouvement, d'une vie entière.

C. Pour creuser encore

Pour creuser encore, pour sonder davantage le paradoxe abyssal de ce vide qui constitue la tache aveugle de la représentation, tournons-nous franchement, à présent, vers la pensée de Gilles Deleuze : nous voulons y interroger le lien que le vide entretient avec l'être, voir si l'on rencontre cette aspiration au rien ainsi que l'échec salutaire – pour l'art, pour la pensée – que nous avons constatés et dont nous avons commencé à décrire le fonctionnement dans la machine d'écriture beckettienne. Ce dessein requiert un examen préalable de la façon dont la philosophie de Deleuze s'organise à partir d'une pensée de « l'être », tout comme, chez Beckett, la création ne se conçoit pas sans ce même fondement, à double appellation³¹¹. Ensuite, il sera temps de revenir sur la problématique du vide, afin de progresser vers un éclaircissement du malentendu qui sous-tend l'association – voire la confusion – entre le vide et le manque. Ceci nous demandera un détour par la psychanalyse lacanienne, détour que certains ouvrages de Deleuze (et Guattari) appellent – principalement *L'anti-Œdipe* –, à la fois comme un sous-bassement théorique implicite et comme une pièce maîtresse, avancée avec conviction, de la polémique. Enfin, nous clôturerons en revenant à Beckett – qu'en réalité nous ne quittons pas vraiment – pour préciser nos acquis.

1. *L'Un et ses noms multiples*

Avant que nous nous attaquions à l'épineuse question de l'être chez Deleuze, une remarque terminologique et conceptuelle s'avère indispensable. Nous avons repéré que dans le système beckettien – en lisant *Cap au pire* essentiellement –, en aucun cas l'être ne se confond avec les existants. Leur statut ontologique diffère : ainsi l'être se manifeste comme la condition d'apparition des personnages-ombres³¹². Force nous a été de constater, en anticipant sur la suite, que l'existant ne se manifeste toutefois jamais au singulier : l'ombre solitaire, l'ombre une, s'inscrit dans un « décompte » qui fonctionne toujours selon une structure ternaire. Aussi – nous en venons à la petite difficulté à souligner – « l'un » ne peut-il servir pour nommer l'être chez Beckett : au contraire, « l'un » désigne l'existant qui, quoique seul, ne peut, paradoxalement, advenir dans l'être sans la

³¹¹ Comme nous le précisons en introduction, nous adoptons provisoirement, pour suivre la lecture que donne Alain Badiou de la philosophie de Deleuze – et de l'œuvre de Beckett –, le terme d'« être », ainsi que celui d'« ontologie ». Cependant, les acquis récoltés au cours de ce travail, et en particulier ceux du dernier chapitre, nous permettront, *in fine*, de remettre en cause ces deux notions. Que le lecteur ne s'étonne donc pas si, pour l'instant, nous demeurons assez fidèle à Alain Badiou – dont le mérite est de dégager de manière approfondie les principaux concepts deleuziens –, pour nous en éloigner, on verra pour quelles raisons, en fin de parcours.

³¹² Le lecteur n'aura pas oublié que le mot « ombre » désigne les trois existants dans *Cap au pire*. Chez Beckett comme chez Deleuze, la vie ne tient qu'à un fil, l'existence est fragile et ténue : c'est pourquoi le sujet est apparenté à une ombre – douée de ce minimum de vie. Cette question sera traitée beaucoup plus longuement dans le troisième chapitre.

présence des chiffres deux et trois³¹³. Le chiffre un s'utilise donc comme l'élément premier d'une série à laquelle il ne peut se soustraire : il n'épingle pas une entité unique, pas plus qu'il ne nomme l'être.

Quant à la pensée de Gilles Deleuze, elle est tout entière étayée sur une « ontologie » – avec les guillemets qu'impose ce terme – bipolaire, traversée par une opposition fondamentale identique à celle de Beckett, entre l'être d'une part et les existants d'autre part : chez Deleuze, cette bipolarité s'articule autour du couple conceptuel de l'être et du multiple. Or – ici nous suivons de près Alain Badiou, plus exactement son « dialogue posthume », sous forme d'essai, avec Deleuze³¹⁴ – « l'Un » – que nous orthographions dans ce cas-ci, la nuance est importante, avec une majuscule, afin d'éviter toute confusion –, « l'Un » est un terme que l'on utilisera cette fois pour désigner l'être, et non plus un existant. En effet, si nous acceptons de poursuivre la ligne argumentative de Badiou, Deleuze aurait, dans le couple être-multiple, toujours privilégié le premier terme, l'être – contrairement à tout ce que l'on a pu dire. Ainsi l'être constitue bien le fondement unique et premier à partir duquel penser le multiple, et se voit donc désigné comme l'« Un », ou encore l'« Un-Tout ». Si donc, pour l'essentiel, la pensée de Deleuze ne s'écarte pas vraiment, ainsi que nous le verrons, de ce que disait le texte beckettien – l'être est le fond à partir duquel se manifeste le multiple, les ombres – il convient cependant de noter que, dans un cas, l'un désignera le premier des existants, et dans l'autre, l'Un visera le Tout, l'être.

Cette précision étant donnée, que dit exactement Deleuze (selon Badiou), comment fonctionne ce que ce dernier appelle sa « métaphysique de l'Un »³¹⁵ ? Dans *Logique du sens*, Deleuze intitule l'une des « séries » qui composent l'ouvrage, *De l'univocité*. C'est là qu'il exprime le plus clairement une thèse capitale déjà énoncée dans *Différence et répétition*, thèse qui postule l'univocité de l'être : « la philosophie se confond avec l'ontologie, mais l'ontologie se confond avec l'univocité de l'Être »³¹⁶. En d'autres termes, il n'incombe à la philosophie qu'une seule tâche, un seul problème : penser cette univocité de l'être, penser l'« Un-Tout », au-delà de l'opposition traditionnelle de l'Un comme principe immuable ou synthèse dialectique, et du multiple qui lui est hiérarchiquement inférieur par principe, simple production d'« accidents » : « Le problème fondamental de Deleuze n'est certes pas de libérer le multiple, c'est d'en plier la pensée à un concept renouvelé de l'Un. Que doit être l'Un pour que le multiple y soit *intégralement* pensable comme production de simulacres ? »³¹⁷.

Afin qu'une réponse à cette question soit possible, afin que la coappartenance de l'unité de l'Être et l'existence du multiple soit réellement pensable – sans sacrifier ou subordonner ni l'une ni l'autre –, il importe, dit Deleuze, de bien comprendre l'*unité* de l'être comme une *univocité* :

³¹³ C'est tout aussi clair dans le texte *Compagnie*, où l'on voit qu'une « compagnie », justement, est formée d'un personnage qui, incapable de dire « je », de se penser comme unifié, se parle à la deuxième personne et entraîne également une troisième personne – la pensée, la perception, instance nécessaire et point d'extériorité pour les deux premières personnes.

³¹⁴ Nous parlons bien entendu de Deleuze. « La clameur de l'Être », *op. cit.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

³¹⁶ DELEUZE (G.), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 210.

³¹⁷ BADIOU (A.), *op. cit.*, p. 20.

autrement, il s'agit bien ici – encore une fois – d'un problème de langage, un problème du dire. Deleuze l'exprime de la sorte : « l'univocité de l'être ne veut pas dire qu'il y ait un seul et même être : au contraire, les étants sont multiples et différents, toujours produits par une synthèse disjonctive, eux-mêmes disjoints et divergents, *membra disjuncta*. L'univocité de l'être signifie que l'être est Voix, qu'il se dit, et se dit en un seul et même "sens" de ce dont il se dit »³¹⁸. Toute la question consistera donc à déterminer ce que peut être cette Voix unique, comment fonctionne la logique du sens, quel est le « cap » de cet « un seul sens » ; toute la question se ramène donc, une fois de plus, à élaborer la façon de *nommer* l'être. D'emblée, lorsqu'il s'agit de penser le fondement, Deleuze et Beckett se sont ainsi retrouvés confrontés à un problème similaire : quelle sera cette Voix qui dit – ou dit mal – l'être, quel sera son nom ? Rappelons-nous, en effet, que, dans *Cap au pire*, la raison pour laquelle le vide demeure inempirable, « sempiternel presque vide », c'est qu'empirer signifie mal dire, « dire plus mèche encore » ; or le vide ne peut être mal dit, précisément parce qu'il n'est qu'un dit, avec lequel il coïncide exactement³¹⁹. En d'autres mots, il n'est que pur acte de nomination ; de là Alain Badiou pouvait conclure qu'il n'y a, à proprement parler, pas d'« art du vide »³²⁰.

De même, chez Deleuze, si l'Être est Un, ce n'est pas numériquement, ce n'est pas qu'on ne pourrait « compter » – telles les ombres beckettienne – ni différences ni multiplicité – « l'erreur », dit Deleuze, « serait de confondre l'unité de l'Être en tant qu'il se dit avec une pseudo-univocité de ce dont il se dit »³²¹ (thèse platonicienne) –, mais plutôt que toutes ces différences convergent en un point où se confondent le dire et ce qui se dit : ce point est l'être comme Événement unique. En effet, si nous considérons les événements dans l'ordre du possible – ordre dans lequel, comme nous l'avons vu dans *L'épuisé*, le tout et le rien coïncident, de telle sorte qu'il est indifférent qu'un événement arrive ou non –, dès lors que ceux-ci ne sont que leur propre expression, qu'ils n'affleurent que dans le sens des propositions, aucun événement n'est incompatible, ou plutôt « impossible », avec les autres. « Il semble que tous les événements même contraires soient compatibles entre eux, et qu'ils "s'entr'expriment". L'incompatible ne naît qu'avec les individus, les personnes et les mondes où les événements s'effectuent, mais non pas entre les événements eux-mêmes ou leurs singularités *acosmiques, impersonnelles et pré-individuelles* »³²². De ce fait, il n'y a plus d'obstacle à penser l'être comme « l'unique lancer » de dés, l'événement unique qui n'arrive que dans le langage, qui n'est que pur dire : « si l'Être est l'unique événement où tous les événements communiquent, l'univocité renvoie à la fois à ce qui arrive et à ce qui se dit. L'univocité signifie que c'est la même chose qui arrive et qui se dit »³²³.

³¹⁸ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 210

³¹⁹ C'est exprimé très clairement, par exemple dans ce petit paragraphe du texte : « le vide. Comment essayer de dire ? Comment essayer rater ? Nul essai rien de raté. Dire seulement – » (*Cap au pire*, p. 20).

³²⁰ BADIOU (A.), « Être, existence, pensée : prose et concept », *in op. cit.*, p. 168.

³²¹ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 211.

³²² *Ibid.*, p. 208.

³²³ *Ibid.*, p. 211.

Toutefois, cette nomination de l'être, on s'en souvient, requérait, chez Beckett, deux termes : le vide d'une part, et, d'autre part, le terme qui désigne la condition d'apparaître de l'étant, la pénombre. Or, si l'on en croit Alain Badiou, la recherche, l'expérimentation d'une série de noms pour l'être constitue la pierre de touche de la philosophie de Deleuze³²⁴ : à travers une variété de cas particuliers, celui-ci s'est efforcé d'éprouver des noms pour « être », ce nom premier qui, somme toute, n'en est pas vraiment un. À la longue, on constate ainsi qu'un nom n'est jamais utilisé seul, mais qu'il fonctionne nécessairement en association avec un autre : « quant aux noms », explique Badiou, « il faut une distribution binaire, qui est comme l'accentuation pour la pensée de l'univocité de l'être, tantôt dans sa "matière" immédiate, tantôt dans ses formes ou ses actualisations. Pour dire qu'il n'y a qu'un seul sens, il faut deux noms »³²⁵. Et Badiou d'épingler quelques-unes de ces « paires fondamentales ». On mesure, dès lors, la proximité dans le problème de l'être tel qu'il semble se présenter à Beckett et à Deleuze : si l'être constitue le tout ou le rien du possible, l'Événement unique, c'est parce qu'il est une Voix, qu'il ne peut qu'être dit, et dit en un seul sens, mais que cette nomination requiert cependant un doublet de termes. Malgré cette bipolarité conceptuelle, il n'en reste pas moins, toutefois, l'univocité primordiale de l'être, lequel n'est jamais « partagé », divisé dans ces deux termes³²⁶ : la paire nominale ne divise jamais l'être en deux sens divergents.

Une question, dès lors, se pose tout légitimement : pourquoi cette nécessité de la double nomination pour traduire l'univocité ? Une première étape de la réponse consisterait à se souvenir que, dans *Cap au pire*, les deux noms de l'être pur, le vide et la pénombre, ne sont pas placés sur un pied d'égalité, du moins dans ce qui constitue la dynamique particulière au texte, « l'exercice d'empirage » : en effet, nous avons vu que le texte fait dépendre la disparition du vide – son « empirage » – de la disparition de la pénombre – même si cette éventualité ne peut qu'être énoncée, jamais réalisée, puisque « disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout »³²⁷. Il en résulte que, dans la paire vide-pénombre, le premier terme reste subordonné au second, lequel peut être appelé, selon Badiou, « le nom suréminent de l'être »³²⁸. Or on observe, dans la méthode intuitive deleuzienne, un mécanisme similaire : au sein de chacune des paires conceptuelles, il y a toujours l'un des deux termes qui prévaut sur l'autre, ou, davantage, qui constitue le fondement du second. « Il faut deux noms pour l'Un afin d'expérimenter que c'est d'un seul de ces

³²⁴ BADIOU (A.), *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, op. cit., pp. 42 à 47.

³²⁵ *Ibid.*, p. 45.

³²⁶ Badiou insiste d'ailleurs sur ce point, lorsqu'il expose la méthode de pensée propre à Deleuze : si l'on repère aisément chez lui quantité de paires de concepts, antithétiques, structurées sur le modèle de « la grande opposition de l'actif et du passif », il ne faut toutefois jamais perdre de vue que « l'être se dit en un seul sens ». « Ne jamais distribuer ou partager l'Être selon ces deux voies. Ne jamais perdre de vue que si, comme nous l'avons démontré, il faut toujours deux noms pour rendre justice à l'univocité, ces deux noms n'opèrent aucun partage ontologique » (*ibid.*, p. 53). L'opposition duelle ne peut donc constituer qu'une première étape dans le cheminement de la pensée.

³²⁷ *Cap au pire*, p. 22.

³²⁸ BADIOU (A.), « Être, existence, pensée : prose et concept », in op. cit., p. 141.

noms que procède l'univocité ontologique désignée par la paire nominale »³²⁹ ; ainsi, le principal nom de l'être est bien « virtuel », fondement de l'actuel – c'est dans sa virtualité, son existence sur le mode potentiel, qu'une chose puise son être.

Deux termes donc, une bifacialité, et cependant une disparité entre les deux, un seul dont procède réellement l'univocité. Mais ce nom-là ne pourrait fonctionner sans son doublet – à moins d'être posé comme un principe premier, un indémontrable, ce que justement Deleuze refuse ; au contraire, la bipolarité de la nomination multiple de l'être permet d'instaurer une tension, en surface, donc un mouvement, double. Ce double mouvement, anti-dialectique, est un mouvement de l'intuition qui parcourt sans médiation, selon Badiou, un trajet descendant et un trajet ascendant, une plongée depuis la multiplicité des étants vers l'unité de l'être et, simultanément – ce point est essentiel –, une remontée de l'Un vers le cas singulier³³⁰. Ainsi le sens unilatéral, univoque, ne se trouve en définitive ni dans la hauteur ni dans la profondeur, mais dans la tension qui résulte du double mouvement, effet produit à la surface du dire par cette dynamique du parcours : « le sens », lit-on dans *Logique du sens*, « c'est l'exprimé de la proposition, cet incorporel à la surface des choses, entité complexe irréductible, événement pur qui insiste ou subsiste dans la proposition »³³¹. En d'autres termes, si le sens « n'insiste » – pour éviter le mot « existe » –, à proprement parler, ni dans un trajet ni dans l'autre, mais à la surface du langage, si c'est là que se dit l'être, c'est que ce dire, l'être comme Événement pur, unique, se saisit dans l'intervalle entre les deux mouvements. Pour le dire avec Badiou : « quand on a saisi le double mouvement descendant et ascendant, des étants à l'Être, puis de l'Être aux étants, on a en fait pensé le mouvement de l'Être lui-même, qui n'est que l'entre-deux, ou la différence, des deux mouvements » ; ou, comme l'écrit Deleuze : « par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets se réunissent dans le tout : et entre les deux justement "tout" change »³³².

Le mouvement de l'Être consiste à creuser la différence entre les étants, les simulacres, les pôles d'intensité, qui viennent retrouver leur identité ontologique dans le Tout lui-même. « Tout change » – ou encore, le rien change : l'être est changement, mouvement, création continue d'un entre-deux, d'un intervalle. Nous sommes ici, on l'aura compris, au plus près de la « sténographie de la

³²⁹ *Id.*, Deleuze. « La clameur de l'Être », *op. cit.*, p. 65.

³³⁰ Nous citerons à ce propos un passage de l'analyse d'Alain Badiou, qui retient notre attention pour cette expression que nous soulignons : « l'intuition est ce qui parcourt (idéalement, à vitesse infinie) selon une trajectoire cette descente et cette remontée. Elle est en effet "description progressive de l'ensemble", elle ressemble à une aventure narrative plutôt qu'au coup d'œil de Descartes » (*ibid.*, p. 57. Nous soulignons). Ceci nous intéresse tout particulièrement, dans la mesure où nous sommes nous-même convaincue, comme nous le verrons encore, du caractère narratif, disons même fictionnel, de la pensée de Deleuze.

³³¹ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 30.

³³² BADIOU (A.), *op. cit.*, p. 63 et DELEUZE (G.), *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 22, cité par Badiou. Dans ses « thèses sur le mouvement », premier chapitre de l'ouvrage, Deleuze explique ainsi que le mouvement comprend deux faces, l'une tournée vers les « parties » – les plans, les coupes immobiles, ... – et l'autre vers le « Tout », le concept bergsonien de durée : exactement comme le sens, dont une face est tournée vers les propositions, l'autre vers les choses. Dès lors l'image cinématographique elle-même sera double, telle l'image-temps, formée de deux faces « héautonomes », indiscernables, l'image optique et l'image sonore.

question de l'être » de *Cap au pire*³³³ : car si dans la pénombre s'inscrivent les ombres, les existants, il faut entre eux, pour permettre cette apparition, un intervalle – le vide, « vastitudes de distance ». « Le vide », disait Badiou, « est assigné à n'être que différence, ou séparation »³³⁴. Chez Beckett également, l'être est le Tout, ou l'unique événement du rien, qui génère la différence, l'écart, en même temps qu'il rassemble les ombres, les « presque disparus », sur fond de pénombre. Aussi ce rien, cet événement unique, n'attend-il, pour se manifester, qu'un langage – dans l'œuvre de Beckett, nous avons déjà exploré le langage des images, des espaces, des mouvements, de la lumière, et d'autres encore –, une surface sur laquelle il serait produit, comme effet de sens.

Grâce, entre autres, à la double lecture de Badiou – celle de *Cap au pire* et celle de la pensée de Deleuze –, force est de constater la convergence des deux auteurs. En dehors de la différence terminologique mentionnée au début, selon laquelle on utilisera le terme d'« Un » pour désigner chez Deleuze le grand Tout, l'être, tandis que chez Beckett, « l'un » est réservé pour la première des ombres – en dehors de cette divergence de vocabulaire, l'ontologie qu'est la philosophie, au dire de Badiou, les conduit tous deux dans des directions parallèles. Poussons toutefois un peu plus loin l'exploration de ce parallélisme. On a remarqué ci-dessus que, dans la paire conceptuelle du virtuel et de l'actuel, le virtuel s'identifie à l'Un, comme fondement de l'actuel – être de l'étant : c'est pourquoi Badiou, dans l'optique où la philosophie deleuzienne s'avère être essentiellement une pensée de l'Un, de l'être, parle du « chant du virtuel » pour la qualifier. Il importe cependant d'éviter les contresens dans l'épineuse question du virtuel et de l'actuel³³⁵.

Le virtuel est réel, et non possible : c'est là presque un « *leit-motive* » de Deleuze. Il n'est pas le possible, de même que son actualisation ne se confond pas avec la réalisation, la venue à l'existence – « un surgissement brut, un saut », dit Badiou ; c'est ainsi qu'en parcourant *L'épuisé*, nous avons noté que l'épuisement, l'évidement ne requiert aucune réalisation – et dès lors que le tout et le rien en venaient à se confondre. Chez Deleuze, disons-le encore, il n'y a pas de venue à l'existence sur le mode de la rupture, puisque l'univocité du virtuel (et de l'actuel) se distingue du « passage » entre l'être comme possibilité et l'être réel³³⁶. Qui plus est, si le virtuel est d'emblée réel, l'actualisation ne peut se produire que de façon immanente au virtuel – sur le « plan d'immanence », selon l'expression très couramment utilisée par Deleuze ; elle ne se produira que comme différence interne au Tout, dans

³³³ L'expression est de Badiou, dans « Être, existence, pensée : prose et concept », *in op. cit.*, p. 139. Sur celle-ci aussi, nous aurons à réfléchir ultérieurement.

³³⁴ *Ibid.*, p. 142.

³³⁵ Question dont nous ne faisons ici que donner quelques jalons, mais que nous reprendrons, par différents biais – celui du cinéma notamment –, au fil de cette étude.

³³⁶ « Virtuel ne s'oppose pas à réel », lit-on entre autres dans *La méthode de dramatisation* ; « ce qui s'oppose à réel, c'est possible. Virtuel s'oppose à actuel, et, à ce titre, possède une pleine actualité » (voir « La méthode de dramatisation », *in L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 141). L'insistance de Deleuze sur le danger de confondre virtuel et possible s'inscrit en outre dans son combat contre le platonisme. Comme le fait remarquer Badiou, le possible relève du platonisme, parce qu'il introduit nécessairement la *mimèsis*, la ressemblance dans l'image, le paradigme du modèle et de la copie : en effet, ce qui vient ou est venu à l'existence se doit de ressembler à sa possibilité, son *eidos*. *A contrario*, la conception deleuzienne, du simulacre, réfute le mode de la ressemblance dans l'image.

la répétition, différenciation à la surface du plan³³⁷. Cette différenciation est la puissance de création des intensités, des seuils d'intensité, puisque « l'intensité n'est que la puissance de la différence ou de l'inégal en soi »³³⁸. Le caractère virtuel de l'Un, du « plan d'immanence », signifie donc que son actualisation est toujours pré-déterminée : dans le texte intitulé « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », Deleuze exprime cette idée grâce à la divergence entre les concepts de *différenciation* et de *différentiation* : si le plan – ou la structure – n'est pas encore différencié – non actualisé –, il est cependant d'emblée entièrement différencié ; différentiel en lui-même, et différenciateur en son effet, dit Deleuze. Aussi l'actualisation se produira-t-elle dans le mouvement d'auto-différenciation à la surface, mouvement qui découle d'une puissance interne de l'Un : l'Un comme pôle de « non-sens », ce qui ne désigne pas un manque de sens mais au contraire un excès de sens, de production du sens à partir du virtuel.

Distinct du possible, et non opposé au réel, le virtuel constitue donc bien une part de l'existant : il faut ainsi comprendre que chaque existant est une actualisation de sa propre virtualité qu'il contient toujours en lui-même³³⁹. Il n'y aurait donc pas de venue à l'existence au sens d'une séparation d'avec le mode du possible, mais bien une actualisation du virtuel, qui pour autant – parce que réel – n'en demeure pas moins « présent » dans l'existant³⁴⁰. Badiou formule de la sorte cette conception de l'existence : « exister, c'est venir comme simulacre et inflexion d'intensité à la surface de l'Un ». Dans un petit texte édité en appendice à *Logique du sens*, « Platon et le simulacre », Deleuze explique en effet la différence essentielle entre copie et simulacre – dont la « montée » en surface constituerait l'instrument du « renversement » du platonisme, la subversion de la représentation. « Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction*. [...] Il s'agit du faux comme puissance, *Pseudos*, au sens où Nietzsche dit : la plus haute puissance du faux. En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la plus haute puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie »³⁴¹. L'actualisation, l'existence serait donc, en définitive, une affaire de

³³⁷ Dans ce que l'on pourrait appeler une première phase de sa pensée, phase au cours de laquelle Deleuze a côtoyé la mouvance structuraliste, on peut remplacer cette expression « plan d'immanence » par le terme de « structure ». On lit ainsi, dans le texte *À quoi reconnaît-on le structuralisme ?*, que la structure est « *réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite* », ou encore que « toute structure est une multiplicité de coexistence virtuelle » (voir *id.*, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *in op. cit.*, p. 250).

³³⁸ *Id.*, « La méthode de dramatisation », *in op. cit.*, p. 135.

³³⁹ Par le biais de l'image cinématographique, Deleuze explique ce processus en détails. Nous y reviendrons dans le quatrième chapitre.

³⁴⁰ Et Badiou de citer cette phrase extraite de *Différence et répétition* : « le virtuel doit être défini comme une stricte partie de l'objet réel – comme si l'objet avait une de ses parties dans le virtuel, et y plongeait comme dans une dimension objective » (DELEUZE (G.), *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969, p. 269). C'est à cela que tient la préservation de l'univocité : Badiou tient d'ailleurs ce pan de la philosophie deleuzienne, qu'il appelle « une très précaire théorie du Double », pour la plus grande difficulté de cette théorie de l'Un (BADIOU (A.), *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, *op. cit.*, pp. 77 à 81). Mais cette controverse, nous la gardons pour le dernier chapitre.

³⁴¹ DELEUZE (G.), « Platon et le simulacre », *in Logique du sens*, *op. cit.*, pp. 302 et 303.

modification de la puissance de l'image sans ressemblance, une affaire de variation d'intensité par rapport au virtuel.

Sans pousser trop avant encore la comparaison, nous ne pouvons nous empêcher de relever d'ores et déjà l'impression de quelque chose de très beckettien dans cette conception du couple virtuel-actuel³⁴². Nous retrouvons en effet, chez Beckett, la dimension virtuelle de l'être, une nécessité identique de penser un fondement à l'existence – la nécessité du vide et de la pénombre. Dans les deux cas, Badiou utilise la même formule, un « il y a » qui signifie l'être pur en tant que tel, ce à partir de quoi l'existence survient³⁴³. De surcroît, lorsqu'il est question de cette existence à la surface, dans le grand Tout ou du « il y a », dans le vide joint à la pénombre, l'expression deleuzienne d'« inflexion d'intensité », pour traduire cette existence n'évoque-t-elle pas la fragile précarité de l'ombre beckettienne, dont l'intensité, le faible relief sur fond d'obscurité, varie à mesure de son amoindrissement ? Sur scène comme dans la prose, les choses, les êtres ne forment-elles pas autant d'intensités pures mais ténues que laissent apparaître, avant de les renvoyer à leur virtualité, la pénombre du plateau, le vide désertique des récits ? De la même façon, dans l'image beckettienne, on retrouve le simulacre – ni copie ni modèle³⁴⁴, mais subversion de la représentation : les apparitions, les ombres sont des images sans ressemblance, comme des illusions – puissances du faux³⁴⁵ – qui nous rappellent, par le caractère évanescent de leur manifestation, combien ils restent proches – et pourtant différenciés – du vide d'où ils émergent, du fondement dont ils ressortent. Le « chant du virtuel » inspire sans doute également la musique de l'écriture de Beckett : ceci reste à creuser, en commençant, dans le point suivant, par suivre le fil rouge de ce vide qu'est l'être.

2. Vide et manque

Certes, Gilles Deleuze n'est pas ce philosophe de la révolution du désir débridé et sans loi dont la sacralisation excessive conférerait à chacun une licence absolue ; certes il n'est pas le porte-drapeau de l'anarchie, de l'individualisme effréné ; rien n'est plus éloigné de la rigueur de sa pensée que ceci. Toutefois, nous ne pensons le trahir en rien en affirmant que le désir est un concept moteur de sa

³⁴² En effet, cette similitude va s'élaborer tout au long du travail, et devrait trouver son apogée dans le dernier chapitre, lorsqu'il sera traité de la virtualité de l'espace-temps.

³⁴³ Dans le cas de Beckett, on lira chez Badiou – par exemple : « outre le fait qu'il y a l'impératif du dire, il y a le "il y a". Le "il y a", ou l'être pur, a deux noms et non pas un seul, [etc.] » ; et pour Deleuze, en parlant du virtuel, « c'est le fondement comme "il y a" antérieur à toute pensée » (BADIOU (A.), « Être, existence, pensée : prose et concept », in *op. cit.*, p. 141 et Deleuze. « La clameur de l'Être », *op. cit.*, p. 70).

³⁴⁴ Souvenons-nous de la surprise, l'effroi même d'un personnage lorsqu'il croise une image qui est une copie parfaite – son propre reflet dans le miroir (cf. par exemple *Trio du fantôme* ou *Film*).

³⁴⁵ Ceci nous semble particulièrement frappant dans les pièces télévisées, où Beckett trouve comment créer l'image qu'il recherche. Or le cinéma, si l'on en croit et Deleuze et Badiou, constitue par excellence l'art de l'illusion et du faux : art du « faux mouvement » – c'est même le titre d'un texte de Badiou, *Les faux mouvements du cinéma* –, art des « trucages », coupes et découpes de plans, art de l'image-temps, l'image virtuelle, cristalline, aux deux faces indiscernables.

machine de pensée³⁴⁶. C'est le désir qui actionne les rouages, dans tous les domaines, dans tous les champs. Cependant ce concept s'avère extrêmement complexe, et prête aux plus graves malentendus : parce que ce désir aspire – ou plutôt est aspiré – par le rien, l'indifférencié, on parlera, trop vite, de néant, de manque, d'irrationalité ultime – tout ce que Deleuze refuse avec la plus grande véhémence, tout comme Beckett d'ailleurs.

Il est hors de doute, surtout si l'on suit Badiou dans son cheminement à travers l'œuvre de Deleuze, que la volonté de « sauver » l'ontologie fondamentale, la pensée de l'Un, de l'être, témoigne d'une forte aspiration au grand Tout, à l'indifférencié – quoique différencié en son essence ; il est hors de doute que le désir deleuzien n'est jamais désir de quelque chose, comme nous allons le voir, de même que le devenir n'est pas devenir quelque chose d'autre. Ainsi le bergsonisme, inspiré de nietzschéisme, cher à Deleuze, l'idée de la Grande Mémoire, de l'éternel retour, pourrait faire croire à une philosophie de la négation du nouveau, voire tout simplement du nihilisme³⁴⁷ ; de même, la conception qu'il développe de la littérature insiste sur la ligne de fuite, la déformation, le devenir indifférencié et l'aspiration au silence. Nous avons dit la confusion et le scepticisme qu'ont pu inspirer pareilles idées. Et notamment au critique Philippe Mengue, qui en vient à remettre en cause très franchement le « vitalisme » de Deleuze : « on ne peut qu'être surpris de la forme que prend le nietzschéisme de Deleuze dans ses dernières œuvres », lit-on dans son article. « Qu'est ce non désir, entortillé à la mort, l'indifférence pour le monde, la vie et les autres hommes ? N'est-ce pas, dès le départ, la bride lâchée à la culture de la pure pulsion de mort ? ». Et quelques pages plus loin : « pourquoi la philosophie de la différence en est-elle venu à mettre au point le plus haut de la pensée le rapport avec la non différence, l'indifférencié ? Quel est le pouvoir du vide, de l'indéterminé ? »³⁴⁸. Et ce ne sont là que de petits échantillons de ce que l'on peut trouver sur ce sujet, chez Mengue ou chez d'autres lecteurs de Deleuze – autant de questions, d'objections, de déceptions auxquelles il va falloir tenter de répondre.

a. Des singularités

Un premier élément de réponse viendra, tout comme pour Beckett, de l'existant, de l'événement – la philosophie de Deleuze pouvant d'ailleurs être qualifiée de « doctrine de

³⁴⁶ Plus précisément, de la machine philosophique qu'il agence en collaboration avec Félix Guattari : le désir devient en effet un concept clé à partir de *L'anti-Œdipe*, et il est principalement utilisé dans les ouvrages écrits en duo.

³⁴⁷ Déjà dans l'un de ses écrits sur Nietzsche (intitulé *Nietzsche et la philosophie*), où la philosophie se veut par excellence pensée de l'affirmation, de l'anti-nihilisme, de la volonté de puissance – déjà là le contresens guette, puisque Deleuze, à la suite de Nietzsche, fait du point focal, le point de « transvaluation », non la victoire des forces affirmatives elles-mêmes, mais bien l'autodestruction des forces réactives, le renversement du négatif par lui-même. À le lire trop rapidement, on pourrait être tenté d'y voir, prix du renversement de la dialectique et de la représentation, un retour du négatif, un apogée du nihilisme.

³⁴⁸ MENGUE (Ph.), « Lignes de fuite et devenirs dans la conception deleuzienne de la littérature », in *Concepts. Gilles Deleuze*, sous la dir. de St. Leclercq, Mons, éditions Sils Maria, 2002, pp. 65 et 71.

l'événement ». Si son article constitue un exemple intéressant de cette lecture « nihiliste » de Deleuze, il faut cependant observer, d'entrée de jeu, que même Philippe Mengue lui accorde une sorte de point de rédemption – lequel a trait précisément, à l'événementiel. Nous nous permettons de restituer ce passage, certes un peu long mais important :

Mais heureusement, Deleuze sait ne pas s'en tenir à cet épuisement formel et minimaliste. [...] Il sort alors du paradoxe, amusant un moment mais lassant à la fin, qui veut que cette philosophie vitaliste en vienne à ne penser la vie que sous l'aspect d'une ligne abstraite, vide et indéterminée, squelettique, à n'aimer la vie que dépouillée de toutes les déterminations qui la rendent vivante, qu'en tant qu'elle n'est plus qu'un bouchon ou une épave sur l'océan. Et certes, toute existence est cela, comme le dit Nietzsche, le maître de Deleuze : « un petit tourbillon de vie au milieu d'un océan figé dans la nuit et l'oubli ». Mais, justement, tourbillon, ou, comme le dit le narrateur de *Bartleby*, « épave au milieu de l'Atlantique », si l'on réussit à s'arracher à la fascination du vide de la finitude (ou de la castration), pour l'avoir assumé ou intégré, ce qui compte c'est qu'on puisse, sur cet abîme, être *ceci* ou *cela*, c'est-à-dire un être déterminé. Épave, bouchon ou petit tourbillon de vie, qui coupe la béance du chaos, etc., ce n'est pas tout à fait être rien, c'est encore (heureusement) vouloir être quelque chose de déterminé sur l'abîme³⁴⁹.

« Un petit tourbillon de vie », voilà à quoi tient toute une existence, voilà à quoi peut se résumer l'infime de l'événementiel. Et néanmoins, toujours, envers et contre tout, quelque chose. Les termes utilisés par Mengue nous frappent parce qu'ils semblent, somme toute, fort proches de ceux de Badiou, lorsqu'il parle des « ensembles clos » que sont les sujets – ou « centres d'indétermination », pour reprendre à Deleuze une expression déjà utilisée : « *qu'ils* [les ensembles clos] *soient des modalités du Tout se marque en eux, presque imperceptiblement, par un point d'ouverture, une légère instabilité, une oscillation microscopique.* [...] L'invocation d'un désabritement de l'ensemble clos (de l'objet actuel). [...] C'est ce que, dans mon propre langage, j'appelle (sans avoir besoin pour cela ni du virtuel ni du Tout), un *site événementiel* »³⁵⁰. D'un côté comme de l'autre, Mengue ou Badiou, nous avons le sentiment d'un rachat, d'une rédemption de la tentation de néant, de nihilisme ou de clôture, par quelque chose ; et ce qui attire l'attention dans les termes utilisés pour désigner ce quelque chose – « petit tourbillon de vie », « épave », « légère instabilité », « oscillation microscopique » –, c'est l'accord sur le caractère fragile et imperceptible de ce point qui sauve du vide – ou de ce qui lui est parfaitement équivalent, le Tout absolu, le trop-plein, le parfaitement clos. Ainsi, on entr'aperçoit déjà comment chez Deleuze, le lieu de l'événement – le « site événementiel » – s'apparente au « rien », à l'événement beckettien, qui, paradoxalement, constituait le point d'appui et d'arrêt à la fois du mouvement d'évidement.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 78 et 79. La citation de Nietzsche est extraite de « Considérations inactuelles II », in *Œuvres philosophiques complètes*, trad. par Ph. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1988, t. II, vol. 1, p. 99 ; celle de *Bartleby*, de MELVILLE (H.), *Bartleby le scribe*, trad. par P. Leyris, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », p. 51.

³⁵⁰ BADIOU (A.), Deleuze. « La clameur de l'Être », *op. cit.*, pp. 125 et 126.

Si l'on admet que Deleuze tient avant toute chose à préserver l'univocité de l'être, le virtuel, le fondement, il n'en reste pas moins que l'actuel, l'existence, la multiplicité des simulacres offre un contrepoids de taille à l'indifférencié et au vide. Où serait, sans cela, le « renversement du platonisme » dont il parle souvent, auquel il semble tenir par-dessus tout, comme à son plus féroce combat – sinon dans la « montée des simulacres » ? Or la « montée des simulacres » signifie leur coexistence égalitaire avec l'Un, qui ne leur est jamais hiérarchiquement supérieur ; elle signifie la fin de toute hiérarchie, de toute verticalité qui sous-tend la représentation, et la mobilité des formes et significations ; elle signifie que, loin de s'opposer à l'Un tel le réel au possible, le multiple réaffirme au contraire l'univocité de l'être, comme autant d'objets actuels qui lui coexistent et attestent de leur virtualité préservée, comme autant de différences qui attestent de l'identité du grand Tout. Ainsi, Deleuze lui-même : « renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. [...] Il n'y a pas plus de point de vue privilégié que d'objet commun à tous les points de vue. Il n'y a pas de hiérarchie possible : ni second ni troisième... La ressemblance subsiste, mais elle est produite comme l'effet extérieur du simulacre [...] Dans le renversement du platonisme, c'est la ressemblance qui se dit de la différence intériorisée, et l'identité, du Différent comme puissance première »³⁵¹.

Ce que vise l'ontologie deleuzienne paraît donc être un équilibre, ni hiérarchique, encore moins dialectique, entre le virtuel et l'actuel ; plus qu'un équilibre même, plutôt un renforcement mutuel des deux pôles. C'est d'ailleurs le sens de l'insistance de Deleuze sur la puissance de la petite conjonction de coordination « et », puissance qu'avaient clairement discernée les empiristes : « penser avec ET, au lieu de penser EST, de penser pour EST : l'empirisme n'a jamais eu d'autre secret »³⁵². Car lorsque l'on pense en « et », aussitôt « le multiple n'est plus un adjectif encore subordonné à l'Un qui se divise ou à l'Être qui l'englobe. Il est devenu substantif, une multiplicité, qui ne cesse d'habiter chaque chose. Une multiplicité n'est jamais dans les termes, en quelque nombre qu'ils soient, ni dans leur ensemble ou la totalité. Une multiplicité est seulement dans le ET [...] »³⁵³. Dès lors, pour contrebalancer l'indifférencié, le vide, il y a la multiplicité, l'Événement – unique ou multiple, cela revient au même ; le « site événementiel », disait Badiou, ce « point de désabritement », d'instabilité potentielle qui arrête la régression vers le néant, la dissolution dans l'indifférencié. Les événements, apprend-on dans *Logique du sens*, sont effets et non causes, produits à la surface du langage, dans l'exprimé des propositions – l'événement d'une proposition, c'est son sens, ses effets de sens. Ainsi l'Un se parcourt-il sans trêve à travers la multiplicité de ses effets – ses plis sur plis à l'infini, que saisit le Baroque –, dès lors qu'il se différencie, c'est-à-dire qu'il distribue la puissance de la Différence en une série d'intensités pures. Aussi le dynamisme de différenciation à partir du différencié dessine-t-il la répartition et les relations qu'entretiennent les singularités, les points

³⁵¹ DELEUZE (G.), *op. cit.*, pp. 302 et 303.

³⁵² Cette citation est tirée de DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, *op. cit.*, p. 71. L'allusion ici est faite à Hume principalement.

³⁵³ *Ibid.*, p. 71.

singuliers ou simulacres que sont les événements, ces points où l'Un se risque à la fragmentation dans l'actuel, au jeu de la différence dans les singularités.

Si ce « risque » semble mettre en péril l'univocité, c'est toutefois l'inverse qui se produit – le retour au virtuel, au sens unique de ce dont se dit l'être –, puisque le différencié maintient un lien étroit avec l'indifférencié – d'où le double concept d'(in)différent/ciation ; puisque l'individuation intensive crée des singularités, des différences d'intensité qui communiquent entre elles dans le « champ intensif »³⁵⁴ ; puisque l'événement singulier reste toujours lié à l'Événement. Or ce lien n'a pas la forme, comme nous l'avons vu, d'un rapport vertical, dessinant des paliers de profondeur, mais bien de ce paradoxal anneau de Möbius qui, par une subtile torsion, permet la contiguïté d'un dedans et d'un dehors, de l'actuel au virtuel. « C'est toujours en longeant la surface, la frontière », affirme Deleuze, « qu'on passe de l'autre côté, par la vertu d'un anneau. La continuité de l'envers et de l'endroit remplace tous les paliers de profondeur ; et les effets de surface en un seul et même Événement, qui vaut pour tous les événements, font monter dans le langage tout le devenir et ses paradoxes »³⁵⁵. De fait, en tant qu'effet produit, sens qui court à la surface de l'exprimé, l'événement esquive le présent : il n'y « ex-iste » jamais, dit Deleuze, ne s'y extériorise pas, mais il « in-siste » dans le devenir et le passé. C'est en cela que l'événement possède une dimension virtuelle, que les points singuliers sont des événements idéaux. Raison pour laquelle il nous est affirmé qu'aucun événement n'est incompatible avec les autres – qu'aucun monde, pour reprendre le grand concept de Leibniz, n'est *impossible*. Car l'être est l'unique événement où communiquent tous les événements, puisque l'univocité suppose que ce qui se produit et ce qui se dit sont une seule et même chose³⁵⁶. C'est pourquoi Deleuze peut synthétiser de la sorte le rapport du multiple à l'univocité de l'être, à laquelle nous renvoie toujours, en définitive, l'équivocité de l'étant : « bref, l'univocité de l'être a trois déterminations : un seul événement pour tous ; un seul et même aliquid pour ce qui se passe et ce qui se dit ; un seul et même être pour l'impossible, le possible et le réel »³⁵⁷.

Puisque l'« impossible », le possible et le réel doivent se dire d'une seule et unique voix, « en un seul sens », l'événement pour Deleuze ne survient jamais à l'existence, à proprement parler, dans un surgissement à partir du néant – comme passant d'un statut ontologique à un autre, en une rupture sans retour. Au contraire, nous verrons comment l'événementiel est toujours déjà porté par le mouvement de l'éternel retour, l'errance cyclique qui fait revenir les différences : pas de commencement absolu, mais un éternel recommencement – du différencié. Ici se situe en l'occurrence la fracture de pensée entre Deleuze et Badiou : pour ce dernier, l'événement est au contraire pur surgissement, pur commencement et non recommencement. Plutôt sacrifier l'univocité de l'être que la

³⁵⁴ Sur ce point, on se rapportera aux pages 134 à 136 du texte « La méthode de dramatisation », paru dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit. (pp. 131 à 162), texte publié pour la première fois en 1967 dans le *Bulletin de la Société française de Philosophie* (n° 3).

³⁵⁵ Id., *Logique du sens*, op. cit., p. 21.

³⁵⁶ Et chez Beckett : que l'être n'est qu'un nom, pur langage, qu'une fois prononcé on ne peut plus rien en dire, ni mieux le mal dire.

³⁵⁷ DELEUZE (G.), op. cit., p. 211.

véritable multiplicité, l'absolue nouveauté dans le jaillissement de l'existence, quitte à trancher entre le virtuel et l'actuel et conserver les événements dans leur stricte actualité³⁵⁸. Aussi, en tant que lecteur de Beckett, Badiou tendra à montrer que le rien, ces « points de presque », constituent autant d'événements au sens où ils surgissent brusquement à l'existence à partir du non-être, et se réalisent effectivement – s'épuisent dans leur réalisation. Il insistera sur la dimension de la rupture, de l'advenue soudaine plutôt que du retour et de l'existence effective³⁵⁹. Tandis que pour Deleuze, ce qui précisément assure la « supériorité » de la littérature anglaise et américaine – Beckett y compris – sur la littérature française, c'est son fort coefficient « mineur » : les lignes de fuite qu'elle trace, lignes abstraites et interrompues, mais qu'elle reprend sans cesse, recommence à partir du « milieu » – au contraire de l'écrivain français, qui fait table rase, commence du point zéro ; le modèle trop historique de l'arbre, avec racines et sommets, *versus* celui de l'herbe, qui pousse au milieu et du milieu³⁶⁰ – ou encore l'infini pensé à partir du 1, plutôt que du zéro.

Si l'on suit plutôt Deleuze, donc, on n'omettra pas la part de virtualité de l'événementiel, et l'on verra dans le mouvement circulaire qui tend au vide et achoppe sur les infimes événements, les existants, puis, de là, recherche le vide encore, une continuité – cette continuité de la ligne de fuite, faite de fractures et de recommencements –, plutôt qu'une suite de ruptures et de relances. Car chez Deleuze, de même que les points de singularités ne jaillissent pas à partir du néant, mais de l'indifférencié différenciant, d'un non-sens producteur de sens, de la même façon ils préviennent la

³⁵⁸ Voici un échantillon de cette controverse (épistolaire, du vivant de Gilles Deleuze), telle qu'exposée par Badiou : « au début du printemps de 1993, j'objectais à Deleuze que la catégorie du virtuel me semblait maintenir une sorte de transcendance, en quelque sorte déplacée "en dessous" des simulacres du monde, ou symétrique de la classique transcendance "au-delà". Et je liais le maintien de cette transcendance inversée à celui de la catégorie du Tout. Réaffirmant l'actualité intégrale de l'Être, comme pure dispersion-multiple, je posais que l'immanence excluait à mes yeux le Tout, et que le seul point d'arrêt du multiple, lequel est toujours multiple de multiples (et non pas multiple d'Uns), ne peut être que le multiple de rien : l'ensemble vide ». Et, plus loin dans l'argumentation, Badiou, en réaction au « chant du virtuel », parle de ce qu'il appelle « mon propre chant : l'Un n'est pas, il n'y a que des multiplicités actuelles, et le fondement est vide » (voir BADIOU (A.), *op. cit.*, pp. 70 et 81).

³⁵⁹ Dans *L'incroyable désir*, notamment, le syntagme de « pur surgissement », associé à l'événement, revient à plusieurs reprises, ainsi que la soudaineté dans la trouée du lieu de l'être par la brillance de « ce qui arrive ».

³⁶⁰ On n'aura pas oublié le passage du chapitre intitulé « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », extrait de *Dialogues*, passage qui alimentera, on la verra *in fine*, la controverse et la différence « de goût » entre Deleuze et Badiou. Voici un extrait du passage en question : « les Anglais, les Américains, n'ont pas la même manière de recommencer que les Français. Le recommencement français, c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme d'un point d'origine, toujours le point ferme. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée. Ce n'est jamais le début et la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu, le zéro anglais est toujours au milieu. Les étranglements sont toujours au milieu » (DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, *op. cit.*, p. 50). Ainsi, la tâche de l'écrivain, de tout grand écrivain comme de tout artiste, consiste à inventer, produire des agencements – nous aurons à revenir sur ce terme – de toutes sortes, de toutes natures, dans tous les champs – l'agencement, « unité minimale » de l'écriture. Or qu'est-ce qu'agencer, sinon « être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur » ? (*Ibid.*, p. 66). Du reste, les concepts à caractère spatial ou géographique de « ligne de fuite » ou « ligne abstraite », de plan, de « milieu », *etc.* forment le fil rouge de ces *Dialogues* et définissent ce qui fait, pour les deux auteurs, un entretien véritable : une déterritorialisation mutuelle des deux interlocuteurs, un « double vol », où la philosophie se produit dans l'espace de l'entre-deux, entre les deux « blocs asymétriques » d'une rencontre par nature « a-parallèle ».

dissolution totale dans ce néant, le désir de se fondre dans l'indifférencié – en un mot, le nihilisme dont Deleuze fut et reste accusé. Ainsi le Tout ne se confond certainement pas avec le néant ou non-être, mais avec le rien : comme le dit Deleuze, en parlant des quatre pièces télévisées de Beckett, dans le texte *L'épuisé*, l'exhaustivité de la combinatoire fait s'équivaloir l'ensemble du possible et le rien, puisque, d'un événement, il est égal qu'il se produise ou non – dès le moment où les disjonctions, « ou bien...ou bien.. », deviennent incluses, comprises dans l'Un, où la différence est immanente, la division ayant lieu au sein de l'unique. Aussi l'événement « n'arrive-t-il » que sous forme de rien, puisque, pour une part du moins, il abolit sa propre réalité.

On peut donc sans difficulté concéder à Badiou que « l'Un n'est pas », que « le fondement est vide »³⁶¹ : car, tout comme chez Beckett, le vide n'a rien à faire avec le néant, et le non-être n'est que la face virtuelle d'une réalité biface, virtuelle et actuelle. Le rien qu'est l'événement – un effet de surface – possède également cette double face – l'une tournée vers son actualisation, l'autre vers sa dimension virtuelle, laquelle lui permet la coexistence avec l'ensemble des événements, n'importe quel autre point singulier. Or lorsque toutes les disjonctions sont incluses, dans la virtualité de la synthèse disjonctive, de laquelle proviennent les existences, les « plis sur plis à l'infini », pour cette raison le vide n'est jamais néant : au contraire, l'Un, le vide, engendre une surproduction des effets, des « événements-rien », l'indifférencié déborde de puissance différentielle, le non-sens n'est pas le manque de sens mais son excès. Nous disions en initiant cette section que le désir est sans doute le concept-moteur de cette « ontologie » : or si ce désir est désir du rien, du vide, ce n'est pas tant qu'il manquerait de quelque chose, d'un objet, mais au contraire que le vide, le rien, soutient ce désir, le fonde et le relance sans cesse. C'est cette question complexe que nous avons l'intention d'examiner à présent³⁶².

b. *L'anti-Œdipe* ou le refus du manque

C'est donc à partir de la collaboration avec Félix Guattari et de la rédaction commune de *L'anti-Œdipe* que le désir va devenir ce concept clé de la philosophie. Inutile de rappeler les remous, voire les déchaînements de passions divers que la publication de l'ouvrage a occasionnés : une chose est certaine, la violence des réponses les plus variées à ce livre a généré différents malentendus ou erreurs de lecture, ce qui a contraint les deux auteurs à préciser leurs propos à de nombreuses reprises. Toutes les ambiguïtés ne sont pourtant pas levées, loin de là : le caractère ardemment polémique de cette problématique du désir, en réponse à la pratique psychanalytique, a contribué à complexifier la question dans ce livre extrêmement touffu qu'est le premier tome de *Capitalisme et schizophrénie*.

³⁶¹ Nous faisons allusion à la citation reproduite ci-dessus.

³⁶² Redisons une dernière fois que nous ne clôturons pas là cette question de l'événement, mais que nous y reviendrons, avec davantage d'outils littéraires et conceptuels, au terme de ce travail.

C'est pourquoi nous ne prétendons pas, ici, à autre chose qu'apporter un certain nombre de repérages quant à la question qui nous occupe à présent, à savoir le rapport entre le désir et le manque³⁶³.

Dans un entretien accordé à la revue *Tempi moderni* en 1972, Deleuze, interrogé sur le titre *Capitalisme et schizophrénie*, commence ainsi : « l'idée fondamentale est peut-être celle-ci : l'inconscient "produit". Dire qu'il produit, cela signifie qu'il faut arrêter de le traiter, comme on l'a fait jusque là, comme une sorte de théâtre où l'on représenterait un drame privilégié, le drame d'Œdipe. Nous pensons que l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine »³⁶⁴. Une usine, donc une immense chaîne de travail productif, une machine en mouvement qui opère à tous les niveaux de réalité, un vaste réseau de « machines désirantes ». Car le désir est bien à la base de toute cette machinerie : débordant largement le cercle de l'intime et du familial – dans lequel la psychanalyse prétend le confiner –, le désir « coule » partout, dans tous les champs, sous forme de flux continus, que les machines coupent et combinent. De la sorte, « ça fonctionne partout » : « partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe »³⁶⁵.

Ainsi toute cette production s'intègre dans un vaste processus, celui des machines désirantes, processus au cours duquel on distinguera trois phases : la première, la « synthèse de production » ou le

³⁶³ Nous tenons à insister sur le fait que nous sommes consciente de rentrer ici dans une question extrêmement complexe et controversée, celle du rapport de Deleuze (ou Deleuze et Guattari) avec la psychanalyse. Qui plus est, nous tendrons à aller à l'encontre des hypothèses les plus communément admises, qui toutes établissent le divorce entre Deleuze (et Guattari) et la psychanalyse. Parmi celles-ci, il nous faut mentionner l'ouvrage de Monique David-Ménard, paru trop récemment (septembre 2005) que pour nous avoir guidée au fil de cette recherche. Le sous-titre en est révélateur : *Deleuze et la psychanalyse. L'altercation*. Tout en se laissant attirer par la pensée deleuzienne, dans laquelle il pénètre véritablement, ce livre jette un regard, éclairé et éclairant, non tant sur de vieilles polémiques, que sur l'apport que peut fournir la philosophie de Deleuze pour un(e) analyste. Et ce malgré les points de départ très différents – voire inconciliables – de chacune de ces deux pratiques : ni la théorie ni le « négatif » n'y occupent la même place – attendu que le psychanalyste se trouve confronté à des cas d'une part toujours différents, et d'autre part toujours « négatifs » (des dysfonctionnements) –, ce qui a pu pousser Lacan à parler d'« anti-philosophie ». Quant à Deleuze et Guattari, Monique David-Ménard montre comment, si le concept de « corps sans organes » a pu servir de « tremplin », au stade de *L'anti-Œdipe*, pour initier l'attaque de la psychanalyse, dans *Mille plateaux*, par contre, celui de « devenir » permet, sans plus revenir à cette attaque directe, d'élaborer une réelle « métaphysique de l'art et de la pensée » – devenirs qu'ont « massacrés » les psychanalystes (cf. DAVID-MÉNARD (M.), *Deleuze et la psychanalyse. L'altercation*, Paris, PUF, 2005, pp. 79 à 89).

En ce qui nous concerne, nous ne pensons pas, loin s'en faut, occulter cette divergence, voire cette fracture, parfois conflictuelle, entre philosophie et psychanalyse (lacanienne notamment) : nous tenons seulement à souligner des convergences possibles, ou des similitudes, au-delà des disparités évidentes. Les thèses de Monique David-Ménard vont d'ailleurs en ce sens, puisque, sans se contenter de répercuter la critique un peu forcée (et très contextuelle) de *L'anti-Œdipe* envers la pratique analytique, elle ramène *in fine* le problème au concept d'infini, indispensable à la philosophie de Deleuze – pour laquelle le dialogue avec la psychanalyse a été, somme toute, « un laboratoire, ou un champ d'expérimentation » (p. 175) –, mais non pertinent, par contre, dans l'analyse. Hormis ce concept, « la rencontre géniale, conçue par Deleuze, entre la relative impersonnalité du fantasme [...] et la philosophie stoïcienne de l'événement comme incorporel [...] pourrait bien introduire à une nouvelle conception du transfert, dans le dispositif inventé par la psychanalyse » (pp. 181 et 182).

³⁶⁴ « Capitalisme et schizophrénie », entretien avec V. Marchetti in *Tempi moderni*, 1972, n° 12, traduit et publié dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974, op. cit.*, p. 323.

³⁶⁵ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Capitalisme et schizophrénie I. L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 7.

pôle productif du processus, connecte entre elles des machines qui laissent couler des flux de désir et coupent constamment les flux des autres machines. *A contrario*, la deuxième est la « synthèse disjonctive », pôle improductif du processus, opération de différenciation qui distribue les points singuliers sur la surface du « corps sans organes » artaudien (schizophrénique). Cette expression de « corps sans organes » désigne la réalité en elle-même improductive, stérile, sans forme et sans image, nécessaire à tout processus de production sociale et désirante – simple « surface d'enregistrement » sur laquelle les machines viennent s'accrocher pour se connecter entre elles. Cette surface disjonctive vient alors recouvrir la synthèse conjonctive – le multiple, produit comme effets sur la surface, vient occulter l'Un. Enfin, troisième et dernière phase, la phase de consommation ou « synthèse conjonctive » : phase au cours de laquelle un sujet est produit, reste du processus, « machine célibataire » sans identité ni place fixe, qui se promènera sur le pourtour de la machine – la « promenade du schizophrène », comme disent les auteurs³⁶⁶. Précédemment, lors des deux premiers stades du processus, ce qui est produit par les coupures machiniques, ce sont respectivement des prélèvements, que la psychanalyse a nommé les « objets partiels », et d'autre part des détachements au sein des codes, des chaînes signifiantes que stockent les machines – détachements qui forment « comme des blocs ou des briques volantes »³⁶⁷.

Ainsi l'inconscient, loin de se limiter, tel un « vieux théâtre grec », à la représentation continuelle d'une même structure, l'inconscient machine un désir dont le processus illimité est producteur – et ce aussi bien dans le champ social, économique, politique, culturel, qu'intime et familial. Or, toute cette production, contrairement à ce que veut croire la psychanalyse, ne *signifie* rien : ces flux qui coulent, qui sont coupés, ces connexions de machines, ces prélèvements et détachements opérés, tout est littéral, tout *fonctionne* mais ne signifie rien, et, partant, n'a pas à être interprété³⁶⁸. Telle est la nature du premier et violent reproche à l'égard de la psychanalyse – ou plus exactement de la pratique analytique : l'analyse prétend interpréter sans arrêt, c'est-à-dire qu'elle rabat

³⁶⁶ Citons un petit passage qui résume l'ensemble du processus selon le « premier chemin » : « comment résumer tout ce mouvement vital ? D'après un premier chemin (voie brève) : les points de disjonction sur le corps sans organes forment des cercles de convergence autour des machines désirantes ; alors le sujet, produit comme résidu à côté de la machine, appendice ou pièce adjacente à la machine, passe par tous les états du cercle et passe d'un cercle à l'autre » (*ibid.*, p. 27).

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 47. Il est tout à fait significatif pour notre travail que les auteurs nomment ces détachements opérés dans les chaînes signifiantes des « blocs » ou « briques », car ces termes rendent compte de la densité et de l'opacité matérielle du langage dans la logique du schizophrène. Nous verrons comment Beckett souffre de cette trop grande densité du langage.

³⁶⁸ Au contraire, l'inconscient n'a jamais à être interprété, mais décrit, observé dans son fonctionnement. « La question du désir est, non pas "qu'est-ce que ça veut dire ?", mais *comment ça marche* ? Comment fonctionnent-elles, les machines désirantes, les tiennes, les miennes, avec quels ratés faisant partie de leur usage, comment passent-elles d'un corps à un autre, comment s'accrochent-elles sur le corps sans organes, comment confrontent-elles leur régime aux machines sociales ? [...] Quelles connexions, quelles disjonctions, quelles conjonctions, quel est l'usage des synthèses ? » (pp. 129 et 130). Nous verrons que la position de Deleuze et Guattari à l'égard du rôle de la critique littéraire va exactement dans le même sens : s'insurgeant contre « l'œdipianisation de la littérature », ils la promeuvent comme processus et production de flux de désir. *Kafka* sera écrit dans la ligne directe de *L'anti-Œdipe*, où sera mise en œuvre cette conception de la critique littéraire, en rapport étroit avec la « schizo-analyse ».

invariablement sur le triangle œdipien cette production machinique, la force à rentrer dans la structure du triangle familial, et par là méconnaît la vraie nature du désir – producteur et révolutionnaire – et du délire – qui investit l'ensemble du champ social. Aussi l'analyse, sous couvert de donner voix à la « folie », étouffe-t-elle intégralement le « désir-délire », l'écrasant sous les normes de la représentation oedipienne, de la relation Moi-Papa-Maman – le « sale petite secret » familial, « pauvre et sale secret d'Œdipe-Tyran moderne »³⁶⁹ ; elle l'articule ainsi sur une structure triangulaire, là où la production désirante, enregistrée sur le corps sans organes, forme à l'inverse une chaîne linéaire-binaire.

L'essence du désir, en revanche, est révolutionnaire. Or la machine capitaliste nécessite pour son bon fonctionnement la répression de cette force de révolution. D'où le titre *Capitalisme et schizophrénie* : la schizophrénie, cette « grande santé » mentale, se situe en effet à l'extrême inverse du système capitaliste – ensemble, ils forment comme deux pôles de non-sens opposés, tellement inséparables que de mêmes concepts permettent de les analyser. Ainsi la schizophrénie est à la fois produite par le capitalisme et dénonciatrice de ce système, elle en est la limite toujours nécessaire, et cependant dangereuse, générée et réprimée par le système capitaliste. Car le schizophrène affirme son désir, laisse s'écouler son délire dans tout le camp social, et crée ainsi les fameuses « lignes de fuite » dans la machine capitaliste. Pour s'en prémunir, le capitalisme se pare de la psychanalyse, laquelle soi-disant écoute le désir, mais en réalité impose un discours de mauvaise conscience et de culpabilité³⁷⁰, le brime et rabat le sujet schizophrène sur le moi individuel et névrosé – « on me re-salope »³⁷¹, dirait le schizo. Le Moi œdipien, c'est la territorialité par excellence, le confinement du sujet dans la structure triangulaire familiale du Moi ; à l'inverse, le discours schizophrène déterritorialise, désidentifie, « transporte ses flux dans le désert » ; le schizo est le nomade, celui qui devient, c'est-à-dire celui qui effectue un voyage sur place, une traversée d'intensités pures. Ainsi la folie, loin de se ramener à la seule pathologie mentale, à un effondrement de l'existence, la folie est la santé qui dissout l'*ego*, la norme du système, et produit des intensités – autant de machines désirantes : « la schizophrénie est à la fois le mur, la percée du mur et les échecs de cette percée »³⁷².

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 58. La verve de Deleuze et Guattari contre la pratique psychanalytique ne manque jamais de virulence, comme on le voit, ni d'ironie. En voici un extrait qui prête à sourire : « dis que c'est Œdipe, sinon tu auras une gifle. Voilà que le psychanalyste ne demande même plus : "Qu'est-ce que c'est, tes machines désirantes à toi ? ", mais s'écrie : "Réponds papa-maman quand je te parle !" » (*ibid.*, p. 54).

³⁷⁰ Voici la dernière phrase du premier chapitre de *L'anti-Œdipe*, où ceci est clairement affirmé : « au lieu de participer à une entreprise de libération effective, la psychanalyse prend part à l'œuvre de répression bourgeoise la plus générale, celle qui a consisté à maintenir l'humanité européenne sous le joug de papa-maman, et à *ne pas en finir avec ce problème-là* » (*ibid.*, p. 59).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

³⁷² *Ibid.*, p. 161. D'où l'aboutissement de ce premier volet de *Capitalisme et schizophrénie*, dont nous ne traiterons pas en détails ici, parce qu'il nous éloignerait trop de notre question : l'invention de la schizo-analyse, nouvelle pratique d'analyse fondée sur la théorie de *L'anti-Œdipe* – une nouvelle conception de l'inconscient, non-œdipienne, non-figurative et machinique – et l'écoute du désir-délire. La schizo-analyse se propose, après une phase de critique de la psychanalyse, de découvrir chez le sujet, ou les « groupes-sujets », le fonctionnement des machines désirantes, d'atteindre les investissements révolutionnaires qui font pénétrer le désir dans le champ social, et de faire droit à la déterritorialisation opérée par la voix de l'art et de la science.

Ce qui dans la psychanalyse œdipienne bride le désir et, partant, réprime le délire schizo, c'est la structure même du triangle familial, laquelle repose sur une conception du désir comme *manque* : il est en effet dans l'intérêt du capitalisme d'inscrire le désir dans le rapport du besoin au manque, le manque d'un objet réel supposé générer l'objet fantasmé – fantasme individuel, lié au petit Moi œdipien³⁷³. Organisé autour d'un manque fondamental, le désir devient ainsi l'anti-thèse par excellence du système de production des flux – non plus « la fantastique usine », mais le « théâtre intime »³⁷⁴ où se rejoue continuellement la même scène, celle d'un manque structurel.

D'une certaine manière, la logique du désir rate son objet dès le premier pas : le premier pas de la division platonicienne qui nous fait choisir entre *production* et *acquisition*. Dès que nous mettons le désir du côté de l'acquisition, nous nous faisons du désir une conception idéaliste (dialectique, nihiliste) qui le détermine en premier lieu comme manque, manque d'objet, manque de l'objet réel. [...] Si le désir est manque de l'objet réel, sa réalité même est dans une « essence du manque » qui produit l'objet fantasmé. Le désir ainsi conçu comme production, mais production de fantasmes, a été parfaitement exposé par la psychanalyse.

[...] Même quand le fantasme est interprété dans toute son extension, non plus comme un objet, mais comme une machine spécifique qui met en scène le désir, cette machine est seulement théâtrale, et laisse subsister la complémentarité de ce qu'elle sépare : c'est alors le besoin qui est défini par le manque relatif et déterminé de son propre objet, tandis que le désir apparaît comme ce qui produit le fantasme et se produit lui-même en se détachant de l'objet, mais aussi bien en redoublant le manque, en le portant à l'absolu, en en faisant une « incurable insuffisance d'être », un « manque-à-être qu'est la vie »³⁷⁵.

La psychanalyse crée donc « l'incurable insuffisance d'être » en faisant du fantasme une machine, c'est-à-dire, en l'occurrence, une structure. Or justement, *L'anti-Œdipe* est sans doute le lieu d'un tournant dans la position de Deleuze quant au structuralisme : tandis que *Différence et répétition* et *Logique du sens* sont imprégnés de structuralisme, Œdipe devient ici l'emblème de la structure, de toute structure, à déconstruire. En effet, dans le texte *À quoi reconnaît-on le structuralisme ?*, Deleuze énonce comme premier critère distinctif l'appartenance de la structure à l'ordre du symbolique³⁷⁶. *L'anti-Œdipe*, d'autre part, insiste fortement sur le fait que les figures du triangle œdipien ne ressortent pas uniquement de l'ordre de l'imaginaire – figures parentales auxquelles s'identifier – mais atteignent la dimension symbolique : dans cette perspective, elles se désincarnent pour se borner à de simples fonctions, « places vides » que de nombreuses réalités peuvent venir occuper. Cette idée est

³⁷³ Fantasme individuel ou « disjonction exclusive » – et non inclusive –, diraient les deux auteurs. Toutefois le fantasme individuel est un leurre, il n'existe que des fantasmes de groupe – « groupes-sujets » ou « groupes assujettis » – qui investissent le champ social, où ils peuvent acquérir un rôle révolutionnaire. Penser en termes de fantasme individuel revient à rabattre « *tous les agents de la production et de l'anti-production sociales sur les figures de la reproduction familiale* », ce qui ouvre chez l'individu une « dualité castratrice » intériorisée entre sujet d'énoncé et sujet d'énonciation – coupé de l'agent collectif d'énonciation qui soutient le fantasme de groupe (cf. *ibid.*, pp. 73 à 76).

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 32 et 33.

³⁷⁶ DELEUZE (G.), « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *op. cit.*, pp. 239 à 242.

formulée explicitement à plus d'une reprise : « la distinction de l'imaginaire et du symbolique permet de dégager une structure œdipienne comme système de places et de fonctions qui ne se confondent pas avec la figure variable de ceux qui viennent les occuper dans telle formation sociale ou pathologique : Œdipe de structure (3+1), qui ne se confond pas avec un triangle mais opère toutes les triangulations possibles en distribuant dans un domaine déterminé le désir, son objet et la loi »³⁷⁷.

Triangulaire, la structure œdipienne, parce que symbolique, ne se compte pas, comme on l'a lu dans la citation ci-dessus, sur trois doigts mais sur 3+1. Or précisément ce « +1 » génère la triangulation – la reproduction illimitée des triangles –, dans laquelle l'« un » sera nommé le Phallus : transcendant toute détermination, signifiant-maître et despotique, forclos, il distribue sur la chaîne les effets de signification et organise les exclusions. En effet, au niveau de la première phase, la « synthèse connective de production », l'Œdipe opère bien un prélèvement, mais celui-ci détache les objets partiels du tout d'une personne, figure familiale. Au deuxième niveau, il est fait de la « synthèse disjonctive » un usage négatif, parce qu'exclusif, distribuant les places entre les figures familiales³⁷⁸. Enfin, au troisième niveau, la « synthèse conjonctive ou d'enregistrement » impose l'identification du moi à des personnes « sur une scène de la représentation », au lieu de permettre au sujet de migrer sur le corps sans organes, de franchir les seuils d'intensité – sujet « transpositionnel », dans le passage permanent entre états intensifs³⁷⁹ : « *usage ségrégatif et bi-univoque* » des synthèses conjonctives, au lieu de leur usage « *nomadique et polyvoque* »³⁸⁰.

Effectivement, la structure œdipienne sacrifie, nie, bride la polyvocité du désir : celui-ci ne s'y exprime qu'à travers une double voix, accrochée au signifiant unaire, despotique, qui soumet le désir à la loi de la castration. Le cœur du reproche qu'adressent Deleuze et Guattari à la psychanalyse se situe bien là, dans cette soudure qu'elle opère du désir au manque structurel, soudure qui réduit la machinerie désirante à la simple production de fantasmes individuels. Certes, dans l'ordre du symbolique, ce manque prend la forme de la case vide au sein de la combinatoire structurale, fonction qui se déplace et ce faisant distribue les différences ; certes, le manque peut ainsi, à l'infini, changer d'objet – production illimitée de fantasmes multiples. Il n'en reste pas moins, cependant, ce nœud vicié entre place vide et manque, comme si le vide était en attente d'un objet qui le remplirait, sous quelle forme que ce soit. Or le désir n'est pas lié au manque, puisqu'il est au contraire production, et

³⁷⁷ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *L'anti-Œdipe*, op. cit., pp. 60 et 61. Ou ce passage-ci, plus loin, « tout se passe donc comme si Œdipe avait par lui-même deux pôles : un pôle de figures imaginaires identificatoires, un pôle de fonctions symboliques différenciantes. Mais, de toute manière, on est œdipianisé : si l'on n'a pas Œdipe comme crise, on l'a comme structure » (p. 97). C'est ce qu'ils nomment le « *double bind* » œdipien, la double impasse qui n'en fait qu'une seule.

³⁷⁸ On reconnaît ici la fonction différenciante du structuralisme, le « règne du *Ou bien* », au lieu que le schizophrène fait de la synthèse disjonctive un usage « pleinement affirmatif, illimitatif, inclusif ». On retrouve en réalité une idée qui a été développée à propos de Beckett dans *L'épuisé*, celle de la coexistence, ou « compossibilité », de la totalité des événements lorsque les disjonctions sont incluses. Et Beckett d'être évoqué ici, cette idée étant déjà énoncée : « tel est le sens des disjonctions où Beckett inscrit ses personnages et les événements qui leur arrivent : *tout se divise, mais en soi-même*. [...] Inclusive, la disjonction ne se ferme pas sur ses termes, elle est au contraire illimitative » (cf. *ibid.*, p. 91).

³⁷⁹ Cf. *ibid.*, pp. 100 à 105.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 125.

même production excessive – tel ce point de non-sens à partir duquel est produit le sens, en excès. Assurément cette production n’a jamais lieu en réponse à un manque, ou à un besoin. « Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet », lit-on dès le premier chapitre. « Ce n’est pas le désir qui s’était sur les besoins, c’est le contraire, ce sont les besoins qui dérivent du désir : ils sont contre-produits dans le réel que le désir produit »³⁸¹. Du reste, ce n’est autre que le système de répression sociale, épaulé par la pratique psychanalytique, qui organise « la grande peur de manquer » au sein de la production du désir, laquelle est aussitôt renvoyée au fantasme. En réalité, cette production n’a rien à voir avec le fantasme – le domaine de l’objet fantasmatique, de l’imaginaire –, mais elle a lieu au contraire à même le réel³⁸² : « si le désir produit, il produit du réel. Si le désir est producteur, il ne peut l’être qu’en réalité, et de réalité » ; et, plus loin dans le texte : « la vraie différence ne serait-elle pas entre Œdipe, structural aussi bien qu’imaginaire, et quelque chose d’autre, que tous les Œdipes écrasent et refoulent : c’est-à-dire la production désirante – les machines du désir qui ne se laissent pas plus réduire à la structure qu’aux personnes, et qui constituent le Réel en lui-même, au-delà ou en dessous du symbolique comme de l’imaginaire ? »³⁸³.

Ainsi donc, si au cœur du désir doit se nicher le vide, une case vide, ce vide n’est pas manque, jamais en attente d’un objet, jamais destiné à être comblé : ce n’est pas tant l’objet qui manque au désir du sujet, c’est bien plutôt le sujet, un sujet fixe, qui fait défaut au désir. « Loin de supposer un sujet », lit-on dans les *Dialogues* avec Claire Parnet, « le désir ne peut être atteint qu’au point où quelqu’un est dessaisi du pouvoir de dire Je. Loin de tendre vers un objet, le désir ne peut être atteint qu’au point où quelqu’un ne cherche ou ne saisit pas plus un objet qu’il ne se saisit comme sujet »³⁸⁴. Or la psychanalyse, selon Deleuze et Guattari, fait de l’objet partiel, repris à la théorie freudienne, un usage négatif, en le nouant irrémédiablement à un manque : en effet, l’objet partiel apparaît dans la psychanalyse comme un élément prélevé sur une totalité corporelle, un corps individué, avec lequel elle entretient cette relation d’absence et de manque. Dans cette perspective, le corps sans organes, surface d’enregistrement, ne formerait que la synthèse dialectique des objets partiels détachés des figures du triangle œdipien. Ce à quoi nos auteurs s’opposent farouchement : le corps sans organes n’est certainement pas une synthèse dialectique, et les objets partiels sont produits par la machinerie du désir, à même le réel, comme des prélèvements dans les flux qui s’écoulent, flux que des machines,

³⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁸² Sans oublier que pour Deleuze, le virtuel est réel, contrairement au possible.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 34 et 61. On mesure ici toute la distance prise par Deleuze et Guattari par rapport au structuralisme : c’est en effet l’enfermement de l’inconscient dans une structure, celle de l’Œdipe, qui est à l’origine du problème. Œdipe comme représentation structurale, prolongement d’une représentation imaginaire et théâtrale, décuple le danger – soit le potentiel d’écrasement du désir –, en l’universalisant, c’est-à-dire en permettant que n’importe quelle variable figurale vienne occuper les places assignées par la structure, devenues de purs signifiants. En outre, c’est l’opération structurale en tant que telle qui crée l’aménagement de ce manque, la mise en rapport du désir à un terme manquant, « dont l’essence même est de manquer ». « Chaque fois que la production, au lieu d’être saisie dans son originalité, dans sa réalité, se trouve ainsi *rabattue* sur un espace de représentation, elle ne peut plus valoir que par sa propre absence, et apparaît comme un manque dans cet espace » (p. 365). Dans cet espace de la représentation, en effet, les signes deviennent signifiants, sous l’action d’un Phallus forclos, toujours manquant, qui les totalise par le fait même de son exclusion hors de la chaîne.

³⁸⁴ DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, op. cit., p. 108.

en connexion les unes aux autres, viennent couper. Dans cette optique seulement, on pourra percevoir la production désirante comme production de multiplicités non totalisables ; dès lors, on passera de l'objet partiel à l'objet « a », de la psychanalyse freudienne à Lacan – « correctement » lu par Deleuze et Guattari, puis réinterprété par eux.

3. *À la source des machines désirantes : fondements lacaniens de l'objet « a »*

Si la virulence de *L'anti-Œdipe* se déchaîne contre la pratique psychanalytique des années 70 et contre les avatars du freudisme, il faut pourtant se garder de croire que Deleuze et Guattari auraient inconsidérément jeté le bébé avec l'eau du bain : nous voulons dire que, lorsque l'on se donne la peine de lire attentivement ce livre foisonnant, on relève quelques passages extrêmement importants, à notre sens, où les auteurs excluent Lacan lui-même de leur critique de la pratique analytique ; lorsque l'on veut bien se donner cette peine, en effet, il devient limpide que la théorie lacanienne en tant que telle n'est pas visée – tout au plus ses dérives postérieures³⁸⁵. De fait, Lacan évite les deux écueils – qui, somme toute, n'en font qu'un – retenus comme griefs contre l'Œdipe : cantonner la production désirante dans l'ordre de la représentation imaginaire et symbolique – la *Darstellung* théâtrale – et mettre en rapport l'objet partiel avec une totalité corporelle absente. En d'autres termes, ni le désir, ni l'objet « a » lacanien ne sont liés au manque – le vide du désir lacanien n'est jamais un manque. Et voilà Lacan tiré d'affaire – de la « sale petite affaire » œdipienne – et, partant, du structuralisme³⁸⁶.

« La psychanalyse n'est pas le rite de l'Œdipe », a dit Lacan³⁸⁷. Pas plus que de rester prisonnière d'un mythe, la psychanalyse ne demeurera emmurée dans une alternative entre les deux ordres de la représentation, imaginaire et symbolique. L'inconscient ne figure ni ne symbolise, mais il machine, et cette production désirante a lieu dans le Réel ; « ni imaginaire, ni symbolique, il [l'inconscient] est le Réel en lui-même, "le réel impossible" et sa production »³⁸⁸. Or Lacan a bien

³⁸⁵ Voici l'un des passages où ceci est clairement formulé : « ce que nous mettons en question, c'est l'œdipianisation forcenée à laquelle la psychanalyse se livre, pratiquement et théoriquement, avec les ressources conjuguées de l'image et de la structure. Et malgré de beaux livres écrits récemment par certains disciples de Lacan, nous demandons si la pensée de Lacan va bien dans ce sens. S'agit-il seulement d'œdipianiser même le schizo ? Ou bien ne s'agit-il pas d'autre chose, et même du contraire ? » (*ibid.*, p. 62).

³⁸⁶ En outre, Monique David-Ménard, dans l'ouvrage cité plus haut, note que dans sa période structuraliste – au stade du texte « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » et de *Différence et répétition* –, Deleuze ne rejetait pas du tout Lacan, mais le lisait à travers la grille structuraliste – c'est-à-dire en faisant du phallus le terme mobile qui distribue dans le système les positions différentielles respectives. « En 1967 », résume-t-elle, « Deleuze ne rompt pas encore avec Lacan, il l'interprète à sa manière » (DAVID-MÉNARD (M.), *op. cit.*, p. 25). Or nous pensons que dans *L'anti-Œdipe* – telle est notre hypothèse –, Deleuze et Guattari, s'ils dissocient à ce moment Lacan du structuralisme, poursuivent leur interprétation, volontairement personnelle et peu orthodoxe, de ses textes. C'est donc à travers le prisme de cette lecture-là – leur lecture – que nous allons nous-même développer une certaine analyse du manque et de l'objet « a ».

³⁸⁷ LACAN (J.), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 813, cité dans *L'anti-Œdipe*, p. 99. Voici la citation complète : « [le mythe freudien de l'Œdipe] ne saurait tenir indéfiniment l'affiche dans les formes de société où se perd de plus en plus le sens de la tragédie... : un mythe ne se suffit pas de ne supporter aucun rite, et la psychanalyse n'est pas le rite de l'Œdipe ».

³⁸⁸ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 62.

pensé ce troisième ordre, celui du Réel. Il est vrai que la théorie lacanienne n'est pas un tout uniforme, et qu'un certain Lacan – celui des premiers séminaires – prête à s'attacher, sans chercher au-delà, au complexe de castration, au despotisme du Signifiant manquant – le Phallus –, terme manquant auquel seraient suspendues les chaînes signifiantes, les séries de la production du désir³⁸⁹ ; il est vrai, également, que Lacan lui-même a fait passer la structure freudienne triadique à celle du « 3+1 », y intégrant la réalité de la case vide, du Phallus symbolique, à même la relation imaginaire – soit la dimension de la perte. Très vite, cependant, au-delà ou en deçà du duel de l'imaginaire et du trois symbolique, il a envisagé l'effet du désir dans l'ordre du Réel lui-même. Ce changement de perspective correspond à la transformation de l'objet partiel en objet « a » – transformation qui le libère de tout lien à un corps totalisant. « En devenant objet "a" », avance Guattari lors d'un entretien à propos de *L'anti-Œdipe*, « l'objet partiel s'est détotalisé, déterritorialisé, il a pris définitivement ses distances avec une corporéité individuée ; il est en mesure de basculer du côté des multiplicités réelles et de s'ouvrir aux machinismes moléculaires de toute nature qui travaillent l'histoire ». Aussi le concept d'objet « a », tel que Lacan le pense, dégage-t-il la production désirante de l'emprise totalitaire du Signifiant manquant : « je ne suis pas sûr du tout », ajoute encore Guattari, « que le concept d'objet "a" chez Lacan soit autre chose qu'un point de fuite, qu'un échappement, précisément, au caractère despotique des signifiants »³⁹⁰.

Conçu au sein du Réel – noyau de Réel irreprésentable –, l'objet « a » produit par la machine du désir, machine lui-même, forme ainsi l'envers de la structure symbolique qui en la pénétrant la déconstitue : « l'objet *a* fait irruption au sein de l'équilibre structural à la façon d'une machine infernale, la machine désirante »³⁹¹. En ce sens, l'objet « a » n'est certainement pas construit sur un manque : au contraire, les objets « a », multiplicités non-totalisables, ne sont plus signifiants mais signes dans la chaîne signifiante qu'ils bousculent, générant « l'inorganisation réelle des éléments moléculaires »³⁹². Aussi, grâce à la découverte du Réel et de l'objet « a » comme envers de la structure, Lacan, loin de prolonger la fascination pour l'Œdipe, aurait-il bien plutôt conduit la psychanalyse au point de son auto-critique : « mener Œdipe à un tel point, c'est la tâche entreprise par Lacan. [...] Qu'est-ce que le point d'auto-critique ? C'est celui où la structure, par delà les images qui la remplissent et le symbolique qui la conditionne dans la représentation, découvre son envers comme

³⁸⁹ Ainsi, par exemple, Jean-Claude Milner, dans *Le périple structural. Figures et paradigme*, donne à Lacan une place au sein de ce qu'il appelle la « constellation » des structuralistes. Bien plus, il fait même de Lacan le chantre de l'« hyperstructuralisme », défini comme la combinaison du structuralisme et du minimalisme épistémologique : le minimal, indéfinissable et unidimensionnel, c'est la structure ramenée à la chaîne, dont le terme minimal serait le signifiant qui rend la chaîne active (cf. MILNER (J.-Cl.), le chapitre intitulé « Lacan II. Technicités de l'hyperstructuralisme », in *Le périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, 2002, pp. 153 à 168).

³⁹⁰ Voir le texte « Deleuze et Guattari s'expliquent... », in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974, op. cit.*, pp. 310 et 312.

³⁹¹ *L'anti-Œdipe*, p. 99.

³⁹² À ce titre, les auteurs proposent, plutôt que le terme « partiels », celui de « partiiaux » : non pas les éléments d'une synthèse dont ils seraient les parties constituantes, mais des « intensités sous lesquelles une matière remplit toujours l'espace à des degrés divers ; [...] pures multiplicités positives où tout est possible, sans exclusion ni négation, ... » (*ibid.*, p. 368).

principe positif de non-consistance qui la dissout : où le désir est reversé dans l'ordre de la production, rapporté à ses éléments moléculaires, où il ne manque de rien, parce qu'il se définit comme *être objet naturel et sensible*, en même temps que le réel se définit comme *être objectif du désir* »³⁹³. Objet réel et sensible, et non plus fantasmatique, l'objet « a » machine à même ce Réel : avec Lacan désormais, voilà le désir affranchi du joug de l'Œdipe et du manque structurel.

Telle est du moins la bataille entreprise par Deleuze et Guattari contre ce qu'ils appelleraient une œdipianisation de la théorie lacanienne. Or qu'en est-il dans les textes mêmes du psychanalyste ? Notre propre lecture de Lacan nous incite à abonder dans le sens de *L'anti-Œdipe*, et en particulier la théorie de l'objet « a » dans les séminaires X et XI, dont nous allons toucher un mot à présent. Certes, à l'époque de ces séminaires, au début des années 60, la théorie de l'objet « a » n'est pas encore vraiment affirmée dans le sens où l'entendent Deleuze et Guattari : sans doute l'objet perdu y demeure-t-il davantage lié à l'imaginaire qu'au Réel, rattaché à la perte œdipienne de la castration. Deleuze et Guattari sont d'ailleurs les premiers à le concéder, lorsqu'ils parlent, pour caractériser la conception lacanienne du désir, d'une oscillation entre deux pôles : « l'admirable théorie du désir chez Lacan nous semble avoir deux pôles : l'un par rapport à "l'objet petit-a" comme machine désirante, qui définit le désir par une production réelle, dépassant toute idée de besoin et aussi de fantasme ; l'autre par rapport au "grand Autre" comme signifiant, qui réintroduit une certaine idée du manque »³⁹⁴. De fait, nous pensons aussi que ces séminaires sont des textes-charnières, à partir desquels la psychanalyse a pu, soit suivre le pôle de l'Œdipe, du grand Autre comme signifiant tyrannique, et, partant, engloutir définitivement l'objet « a » sous le manque, soit au contraire libérer l'objet « a » du symbolique et de l'imaginaire, en faire une pièce de cette machine désirante. C'est pourquoi nous estimons que la relecture de ces textes peut s'avérer capitale pour notre propos.

Nous avons déjà eu l'occasion d'entamer le débat en début de chapitre, lorsque nous parlions, à propos des *Trois dialogues*, du « paradoxe du Réel » par rapport à l'ordre de la représentation – symbolique, ou imaginaire – dont le Réel constitue à la fois le soutien et la menace – son « envers », disaient Deleuze et Guattari, « principe positif de non-consistance qui la dissout ». Dans le séminaire XI, Lacan s'étendait sur le concept de répétition : comment le Réel fait constamment retour à la même place, où le sujet ne peut que le manquer (c'est la définition de la *tuchè*, rencontre manquée). Rappelons cette phrase tirée du premier chapitre du séminaire : « le réel, c'est au-delà du rêve que nous avons à le chercher – dans ce que le rêve a enrobé, a enveloppé, derrière le manque de la

³⁹³ *Ibid.*, pp. 370 et 371. On reconnaît là, par ailleurs, un mouvement de pensée typiquement deleuzien, inspiré de son engouement pour la philosophie de Nietzsche. Il s'agit du fameux mouvement de transvaluation ou de transmutation des valeurs, point d'auto-critique où le nihilisme parvient à sa propre destruction. Le négatif se renverse alors en puissance affirmative, les forces réactives en forces actives, aidées par la puissance du dionysiaque (cf. DELEUZE (G.), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962). La tâche est ici dévolue à la schizo-analyse, semble-t-il, de faire parvenir la psychanalyse à ce point focal d'auto-critique.

³⁹⁴ *L'anti-Œdipe*, p. 34. Sur la question du fantasme, précisons que, dans l'ordre du symbolique déjà, l'objet « a » ne se réduit pas à un objet fantasmé (donc manquant), mais il est plutôt serti dans celui-ci.

représentation dont il n'y a que le tenant-lieu »³⁹⁵. À la représentation, il existe donc bien un envers, quelque chose qui – Lacan utilise le terme – lui manque, lui fait défaut : on ne peut donc nier qu'à l'origine de la constitution de l'objet « a », on trouve bien une perte, un déficit.

Cependant, Lacan nous dit de ce manque qui se crée dans la représentation qu'il ne se creuse que parce qu'automatiquement il en existe un corollaire : un reste irreprésentable – précisément ce qui manque à la représentation –, le Réel. Ce reste qui fait retour, de façon répétitive, dans le Réel – en tant que Réel – a été comme arraché au sujet, et toutefois, paradoxalement, il lui appartient encore : « c'est un petit quelque chose du sujet qui se détache tout en étant encore bien à lui, encore retenu. [...] À cet objet, nous donnerons ultérieurement son nom d'algèbre lacanien – le petit *a* »³⁹⁶. Il est donc clair que l'objet « a » est, disons dans un premier temps – temps logique, bien entendu –, lié à un manque : mais immédiatement, il se constitue lui-même comme un reste, un objet paradoxal – détaché et cependant toujours uni au sujet –, un petit quelque chose qui demeure en trop, construit par l'inconscient. Dans cette perspective, il nous apparaît beaucoup plus pertinent de soutenir que l'objet « a » est un objet *perdu*, plutôt que *manquant* – en prenant la mesure de tout ce qui sépare cette perte d'un manque. « Perdu » permet en effet d'exprimer que le manque n'est qu'un leurre, il n'a lieu que d'un côté (du côté de la représentation, c'est-à-dire de l'imaginaire et du symbolique), tandis que de l'autre (du côté du Réel), l'objet est bien présent – paradoxalement présent.

Ceci nous semble intégralement confirmé par le séminaire précédent, celui que Lacan consacre au phénomène de l'angoisse, et dans lequel se précisait déjà nettement la nature de l'objet « a » : on le considère même comme un texte de transition dans cette problématique, transition au cours de laquelle l'objet « a » commence à sortir de l'ordre de l'imaginaire – ordre dans lequel Freud avait logé les objets partiels, joints à une totalité corporelle. En outre, grâce à cet enseignement, il sera également possible de concevoir une différence radicale entre l'objet perdu et un objet qui serait manquant, objet auquel le sujet serait lié dans un rapport de besoin : en réalité, c'est l'inverse qui s'avérera davantage exact. Le désir du sujet, dit Lacan, est désir de l'Autre : de ce fait, pour le sujet désirant, la conception d'une conscience de soi auto-suffisante, solipsiste, n'est qu'un leurre, puisque ce désir est irrémédiablement lié à quelque chose chez l'Autre qui est caché au sujet, qui se pose comme une énigme. Le sujet n'a donc de lien à son propre désir que dans le rapport à l'Autre, rapport que Lacan schématise au moyen de la fameuse division de l'Autre par le sujet. Or cette opération presque mathématique, dont le sujet barré, « objectifié », est le quotient – l'Autre barré, divisé par le sujet, le produit –, cette opération ne « tombe pas juste » : elle laisse l'objet « a », précisément, comme reste de la division, « résidu »³⁹⁷. Et ce reste de la division, cet objet lié au sujet, lui-même passé du côté objectif, va former le soutien et la relance continuelle de son désir.

³⁹⁵ LACAN (J.), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 71.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁹⁷ Voir le schéma dessiné par Lacan et les explications qui l'accompagnent à la page 37 du séminaire X.

Dès la première leçon, en redessinant le graphe du désir, Lacan présente l'objet « a » comme un défaut de l'image, ce qui échappe à la représentation spéculaire ($-\phi$), le trou narcissique³⁹⁸ ; au niveau symbolique également, l'opération de division nous montre qu'un manque se crée dans le rapport à l'Autre, lequel manque produit aussitôt un reste : or c'est bien dans le Réel que fera retour ce reste irréprésentable qui engendrera l'affect de l'angoisse. Car « a », support du désir du sujet, demeure invisible pour lui dans l'image de son désir, ce retour de l'image ayant lieu de façon trop proche, trop pressante – « ailleurs, en deçà de cette image, à gauche, il y a la présence du *a*, trop proche de lui pour être vue, mais qui est l'*initium* du désir »³⁹⁹ ; de telle sorte que le sujet, trompé sur l'objet de son désir, voit apparaître à sa place « quelque chose », « je dis quelque chose – entendez *n'importe quoi* »⁴⁰⁰. En effet, en faisant appel à la topologie, Lacan explique pourquoi l'objet « a » ne peut avoir d'image : si le sujet se laisse représenter par un « vase », contenant narcissique de la libido, l'image de ce vase se crée par l'intermédiaire de la relation à l'Autre, sorte d'écran sur lequel viendra se projeter le sujet⁴⁰¹. Aussi le moi se constitue-t-il, topologiquement parlant, comme une surface inversée dans l'image spéculaire. Cependant, nous l'avons vu, tout ne se laisse pas représenter dans cette image : il reste précisément le « a », qui se construit sur le modèle d'une bande de Möbius – soit un objet qui ne peut avoir d'image spéculaire, étant donné la continuité entre son envers et son endroit, son côté droit et son côté gauche⁴⁰². Or, dès le moment où, au « vase » qu'est le sujet, s'adjoint cet objet résiduel sous forme de bande de Möbius, « tout le vase », nous dit Lacan, « devient une bande de Möbius, puisqu'une fourmi qui se promène à l'extérieur entre sans aucune difficulté à l'intérieur. [...] Voilà ce dont il s'agit dans l'entrée de *a* dans le monde du Réel, où il ne fait que revenir »⁴⁰³. Nous avons là le mécanisme de la constitution du double, cette image du sujet qui provoque chez lui le sentiment d'inquiétante étrangeté, dont Lacan nous dit qu'il est intimement lié à l'affect de l'angoisse.

De fait, l'angoisse survient lorsqu'à la place où se creuse un manque dans la représentation apparaît l'un de ces « *n'importe quoi* » qui occultent le manque dont la fonction est structurante : « ce dont tout part en effet, c'est ce – ϕ de la castration imaginaire, qu'il n'y a pas, et pour cause, d'image du manque. Quand quelque chose apparaît là, c'est donc, si je puis m'exprimer ainsi, que le manque

³⁹⁸ C'est très clair également à la fin de la troisième leçon dans le « graphe des deux vases » : le phallus ($-\phi$) apparaît aussi bien au niveau imaginaire que symbolique. « L'investissement de l'image spéculaire », commente Lacan, « est un temps fondamental de la relation imaginaire. Il est fondamental en ceci qu'il a une limite. Tout l'investissement libidinal ne passe pas par l'image spéculaire. Il y a un reste ». Ce reste dont la fonction est fondamentale n'est autre que le phallus, qui « apparaît en moins, apparaît comme un blanc ». Dans le même temps, il forme une « réserve opératoire », « coupée de l'image spéculaire » (LACAN (J.), *Le séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, op. cit., pp. 50 et 51).

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 53. Nous soulignons.

⁴⁰¹ Ainsi se forme $i'(a)$, l'image inversée de la libido, passée du corps propre à l'objet.

⁴⁰² On peut concevoir la construction de l'objet « a » comme anneau de Möbius à partir de la forme du *cross-cap*, qui représente le sujet. Voici les explications de Lacan : « dans le *cross-cap*, quand vous en isolez une part par une section, une coupure, qui n'a d'autre condition que de se rejoindre elle-même, après avoir inclus le point troué de la surface, il reste une bande de Möbius. Cette partie résiduelle, la voici. [...] Elle a son petit intérêt parce que, laissez-moi vous le dire, ceci, c'est a » (*ibid.*, pp. 115 et 116).

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 116.

vient à manquer »⁴⁰⁴. D'où l'angoisse, qui intervient comme le signal du « défaut de cet appui du manque » – signal qui se produit, dans la topologie, au lieu du *bord* de la surface qu'est le Moi dans l'image spéculaire, lieu par excellence de l'angoisse⁴⁰⁵. Aussi cet affect n'est-il nullement la conséquence de la perte d'un objet – comme le laisserait entendre l'expérience infantile freudienne du *fort-da*, dans laquelle on pourrait croire, à tort selon Lacan, que l'enfant rejoue, au moyen de la petite bobine, l'angoisse de la perte de sa mère ; au contraire, l'angoisse serait davantage liée à un excès et non à une absence, un trop-plein, le manque d'un manque. Cela ne se comprend que si l'on conçoit l'objet « a », non comme l'objet du manque, que rechercherait le désir du sujet, mais à l'inverse, comme ce qui soutient ce manque structurant, et, partant, cause le désir.

C'est en ce sens que Lacan renverse la notion husserlienne d'intentionnalité : loin de se trouver « en avant » – en avant d'une pensée noématique qui ne peut qu'être tournée vers quelque chose, nous enseigne la phénoménologie –, l'objet du désir, l'objet « a », se trouve en réalité en amont du désir. « L'objet *a* n'est pas à situer dans quoi que ce soit d'analogue à l'intentionnalité d'une noèse. Dans l'intentionnalité du désir, qui doit en être distinguée, cet objet est à concevoir comme la cause du désir. Pour reprendre ma métaphore de tout à l'heure, l'objet est *derrière* le désir ». Et, plus loin, Lacan réaffirmera cette « précession essentielle » de l'objet « a » en reprenant à Freud le terme de *Libidohaushalt*, « soutien de la libido »⁴⁰⁶. C'est pourquoi il pourra conclure de l'angoisse qu'« *elle n'est pas sans objet* » : cette tournure particulière, qui n'est certes pas utilisée par hasard, exprime que le sujet ne peut être sans avoir cet objet, qui cependant ne se voit pas là où il est – en tous les cas, précise Lacan, pour le sujet lui-même : car pour tout autre, il est au contraire « visible au maximum ». En d'autres termes, nous pouvons dire de cet objet, ce « résidu », ce « n'importe quoi » qu'il est, en quelque sorte, toujours « délocalisé »⁴⁰⁷. Puisque la specularisation est non-symétrique, dit Lacan, elle laisse quelque chose d'étrange : en anglais de *odd*, d'« impair », de « hors l'espace » – tel le *Horla* de Maupassant⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 53. En outre, précisons que, dans la huitième leçon, Lacan indique que dans ses schémas, la notation – ϕ apparaît à la place où « a » a manqué.

⁴⁰⁵ Lacan parle, dans le *Séminaire X*, d'un « phénomène de bord » pour qualifier l'angoisse, qui a lieu au bord de la « scène », à la limite du visible et de l'invisible, de la monstration du sujet et de son voilement. « Que cette place [la place vide] puisse être cernée par quelque chose qui est matérialisé dans cette image, un certain bord, une certaine ouverture, une certaine béance où la constitution de l'image spéculaire montre sa limite, c'est là le lieu élu de l'angoisse » (*ibid.*, p. 138).

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 120 et 122.

⁴⁰⁷ Bien évidemment, on reconnaît ici la fonction de la case vide au sein de la structure, case qu'accompagne toujours un objet paradoxal, qui ne la comble jamais afin de la laisser mobile. Cet objet n'est donc jamais là où il doit être, toujours manquant à sa place et toujours en trop là où il se trouve.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 142. Notons que dans un article intitulé *À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie*, le psychiatre Ludwig Binswanger observe combien la perte de la symétrie peut avoir de lourdes conséquences sur la structure psychique humaine, entraînant notamment une forme de schizophrénie. À partir de l'étude de l'un de ces cas, Binswanger constate à quel point le malade s'acharne avec la dernière énergie à conserver malgré tout une certaine forme de symétrie : c'est que celle-ci constitue pour l'homme « le dernier principe d'ordre du monde », le fondement même de son dynamisme vital. « La symétrie, l'harmonie ou la proportion », explique Binswanger, « est si profondément ancrée dans l'organisation et le sentiment vital de l'homme que son altération, soit dans la sphère physique, soit dans la sphère psychique et spirituelle ou dans toutes les sphères à la fois, est ressentie comme une *menace* et, en ce sens, comme une proximité de la mort »

On voit donc ce qui, dans ce séminaire, représente un tournant essentiel par rapport à la théorie freudienne de la castration et de l'objet partiel : désormais le manque structurant dans l'imaginaire et le symbolique, le $-\phi$, se noue à un excès, une sorte de trop-plein de jouissance qui se répète dans le Réel. On comprend dès lors l'évolution que va suivre la théorie de l'objet « a », vers un affranchissement de l'Œdipe freudien : sa structure est mise en pièce, d'une certaine façon, par le retour de ce reste dont la constitution lui avait cependant été indispensable. Toutefois, si l'on s'en tient strictement aux séminaires X et XI, on voit que cette évolution, bien que Lacan en trace la voie, n'est pas encore totalement accomplie. Déjà le Réel, auquel se noue l'objet « a », apparaît problématique, de telle sorte que la topologie doit venir au secours de la théorie pour tenter de dire cet objet paradoxal ; et cependant nous sommes encore assez éloignés de la production machinique dont parlent Deleuze et Guattari, production d'objets intégralement libérés de toute corporéité. Ici, les objets « perdus » ravivent encore la perte imaginaire – au niveau de l'image spéculaire – et exercent un rôle indispensable dans la relation à l'Autre – le tiers symbolique : dans le manque structurel qui articule le désir du sujet à celui de l'Autre viennent se nicher les objets-substituts de la perte fondamentale, ce que signale l'angoisse, témoin d'une butée du sujet contre la jouissance du Réel insoutenable.

Malgré ces divergences non négligeables, le discours de Lacan à propos de l'angoisse – destiné à être prolongé dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* –, ce discours qui nécessite de préciser le statut de l'objet « a », lequel joue un rôle essentiel dans ce processus, nous permet de voir la thèse de *L'anti-Œdipe* comme un prolongement et non un revirement complet. L'insistance sur la présence au sein de l'ordre du Réel ainsi que sur la déterritorialisation des objets « a », et surtout la libération radicale de l'objet « a » par rapport à la chaîne besoin-manque, tout ceci nous apparaît contenu en germes dans les propos de Lacan. D'aucuns, tel Jacques-Alain Miller, ont d'ailleurs remarqué que l'attribution d'un nom algébrique à cet objet si difficile à saisir phénoménologiquement, cette petite lettre « a », indique la voie vers une « dé-signifiantisation » de l'objet – donc un affranchissement du Signifiant-Phallus « despotique », signifiant de la castration et du manque. Autant d'éléments conceptuels de première importance pour revenir, comme nous allons le faire à présent, sur les paradoxes du vide beckettien et deleuzien ainsi que sur la question de l'événement, du « rien ».

(BINSWANGER (L.), « À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. par J. Verdeaux et R. Khun, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, pp. 231 et 233). En outre, à l'appui de ces travaux, nous avons montré dans un article intitulé *Le jeu du grotesque ou le miroir brisé* que le grotesque joue sur cette spatialité essentielle du sujet humain pour la déformer, déranger la rationalité et porter les formes artistiques aux confins de la folie. Binswanger dit lui-même, dans le texte mentionné, que lorsque nous contemplons quelque représentation grotesque jouant sur l'asymétrie, « nous sentons lésé un principe vital, un principe de création vivante. [...] Dans la *déformation* réelle ou supposée, donc contraire à la symétrie, nous pensons percevoir quelque chose d'étranger, d'hostile à la vie, de destructeur de la vie, ce qui signifie : la proximité de la mort » (*ibid.*, p. 231). Or le grotesque joue énormément sur l'affect d'inquiétante étrangeté, ce qui en anglais peut être dit « *odd* » (voir *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, sous la dir. de I. Ost, P. Piret et L. Van Eynde, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, pp. 29 à 42).

4. « Rien n'est plus réel que rien »⁴⁰⁹ : de l'objet « a » à l'« objet déchet délocalisé »

Nous allons donc nous intéresser au statut nouveau qu'acquiert l'objet perdu, tel qu'amorcé par le tournant qu'opère Lacan par rapport à la théorie freudienne de l'objet partiel : ceci devrait nous permettre de liquider l'amalgame entre le vide et le manque – amalgame que l'on trouve tout à fait explicitement, en ce qui concerne Deleuze, dans l'article de Philippe Mengue dont il a déjà été question. Cette vision nihiliste de la philosophie de Deleuze atteint en effet son apogée dans ce passage : « au-delà des oppositions factices, artificiellement grossies, on a le devoir de s'interroger sur le statut de ce "vide" (in-défini, il-limité, in-déterminé) comme constitutif du désir deleuzien (ou de l'agencement littéraire, ou autre). [...] Il est sidérant que toute la positivité deleuzienne (soi disant sans manque) ne marche pourtant qu'au vide ! Où est la différence avec le « manque » (freudien, lacanien), tant décrié ? »⁴¹⁰. Une première chose à rectifier, bien entendu, est cette assimilation sans distinction ni explication aucune de Freud et Lacan au manque constitutif du désir : nous venons de voir, au contraire, que les nuances sont de mise en ce qui concerne le lien Freud-Lacan, et de surcroît, que dans *L'anti-Œdipe*, nulle part le second ne se voit « tant décrié », comme le prétend Philippe Mengue. Ensuite, il nous faut examiner d'un peu plus près cette problématique du désir deleuzien, qui – loin de nous l'idée de le nier – est un « désir de rien », selon l'auteur de l'article, un « acquiescement véritable, OUI pur sans ressentiment »⁴¹¹.

Effectivement, *L'anti-Œdipe* – tout comme de nombreux textes postérieurs – nous a révélé une conception du désir ne pouvant en aucun cas être compris comme le désir de quelque chose, puisqu'il n'a pas pour siège un sujet, une conscience qui pourrait manquer de cette chose. Rappelons cette affirmation : « le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet. C'est plutôt le sujet qui manque au désir, ou le désir qui manque de sujet fixe »⁴¹². Le moteur de ce désir, puisqu'il n'est pas un sujet au sens traditionnel, est une « machine célibataire », « la machine célibataire de l'éternel retour »⁴¹³. Cette machine de l'éternel retour ne veut qu'une seule chose, un mouvement, mouvement pur : c'est le mouvement du devenir, qui n'est jamais devenir autre chose – de même que le désir ne désire jamais quelque chose –, mais simple traversée d'intensités – soit des puissances de la différence. Déjà, dans sa lecture de Nietzsche, Deleuze insiste sur le fait que la volonté de puissance n'est jamais l'aspiration d'un individu à conquérir la puissance – au sens où elle s'assimilerait à un simple désir de pouvoir –, mais en réalité ce n'est autre que la puissance qui veut, qui est pure volonté du retour de la différence⁴¹⁴. Souvenons-nous également que l'on atteint le point suprême du triomphe

⁴⁰⁹ Petit Aphorisme que l'on prête à Démocrite, repris par le personnage de Malone dans *Malone meurt*, p. 30.

⁴¹⁰ MENGUE (Ph.), *op. cit.*, p. 77.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴¹² *L'anti-Œdipe*, p. 34.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹⁴ Voici un fragment du livre *Nietzsche et la philosophie* qui en atteste : « que veut dire "volonté de puissance" ? Surtout pas que la volonté veuille la puissance, qu'elle désire ou recherche la puissance comme une fin, ni que la puissance en soit le mobile. Dans l'expression "désirer la puissance", il n'y a pas moins d'absurdité que dans

du dionysiaque, ce point de « transvaluation », lorsque la volonté de néant se nie elle-même, en se rapportant à l'éternel retour⁴¹⁵ : ce stade est celui où se noue l'alliance entre Ariane, figure du labyrinthe – espace de l'éternel retour – et Dionysos – la volonté de puissance –, pour engendrer la force affirmative pure, du devenir, du multiple et du hasard.

Il est vrai également que l'écriture, la « grande » littérature, tend à opérer ce même voyage « sur place en intensité », ce voyage du devenir qui ne devient, à strictement parler, rien. « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécu » ; or « devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimèsis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal, ou d'une molécule »⁴¹⁶. Au lieu de vouloir quelque chose, de vouloir devenir autre chose, le désir ne veut rien d'autre que ce parcours d'intensités, de trajets que dessine le devenir. D'où cette nouvelle conception de l'inconscient que décrit Deleuze, qui s'oppose à celle de la psychanalyse oedipienne : à la « conception archéologique », « conception mémorielle, commémorative ou monumentale, qui porte sur des personnes et des objets », il substituera la « conception cartographique »⁴¹⁷. L'inconscient est alors formé de cartes des milieux, ensemble de puissances, d'événements, de qualités, fait de trajectoires parcourues et de devenirs ; car les cartes peuvent être intensives autant qu'extensives : devenirs purs, parcours de « constellations affectives »⁴¹⁸ grâce aux forces intensives.

Il apparaît donc manifeste que le désir comme désir de rien, le devenir comme devenir indéterminé – ou imperceptible –, la volonté de puissance comme auto-destruction du nihilisme, tout ceci forme bien le cœur de la conception du désir, de l'inconscient, de l'art et de la littérature également. Nous en revenons ainsi à la constatation que faisait Badiou, lorsqu'il affirmait que l'Un, défendu si chèrement par Deleuze, le tout, le virtuel dont il donne le chant – l'être en un mot – est vide, il « n'est rien », littéralement. À condition, on s'en doute, de comprendre convenablement ce « n'être rien ». C'est évidemment ici que la nette différence entre le vide et le néant, et le plaidoyer pour sauver le désir du manque qui organise la structure de l'Œdipe, prennent tout leur sens ; et qu'il est capital de bien voir que le « désir de rien » signifie que le rien constitue l'appui de ce désir – tout comme le vide est la fonction qui génère le désir chez Lacan, et, partant, la production d'objets « a ». Car dans le désir de *rien*, le devenir *rien* d'autre – indéterminé, indifférencié –, ce rien est bien

"vouloir vivre" » (DELEUZE (G.), *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 79). La volonté de puissance constitue ainsi la réponse même à la juste question : non pas « qu'est-ce que ? » mais « qui ? », « qui désire ? ».

⁴¹⁵ Deleuze affirme ceci à plusieurs reprises : « que se passe-t-il lorsque la volonté de néant est rapportée à l'éternel retour ? C'est là seulement qu'elle brise son alliance avec les forces réactives. C'est seulement l'éternel retour qui fait du nihilisme un nihilisme complet, *parce qu'il fait de la négation une négation des forces réactives elles-mêmes*. Le nihilisme, par et dans l'éternel retour, ne s'exprime plus comme la conservation et la victoire des faibles, mais comme la destruction des faibles, leur *auto-destruction* » (*ibid.*, p. 79).

⁴¹⁶ *Id.*, « La littérature et la vie », in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 11.

⁴¹⁷ *Id.*, « Ce que les enfants disent », in op. cit., p. 83. Nous reviendrons sur ce texte, court mais d'autant plus essentiel.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

l'événement, à double face : l'une orientée vers le virtuel, l'autre vers son actualité. Deux faces en contiguïté, selon le modèle topologique de l'anneau de Möbius – modèle topologique, nous l'avons lu dans le séminaire X, de l'objet « a ». Si par sa dimension actuelle, l'événement se produit bien à la surface, comme effet de la différenciation du différentié, par contre, de par sa virtualité, le rien se confond avec le tout, l'unique est contigu au multiple, non pas dans son actualisation, mais dans sa potentielle production illimitée. Aussi, à l'occasion d'une conférence à propos de la volonté de puissance et de l'éternel retour, Deleuze fait-il cette remarque essentielle : « il y a bien une différence assignable entre une fois et cent ou mille fois, mais non pas entre une fois et une infinité de fois. Ce qui implique que l'infini soit ici comme la "énième" puissance de 1, ou comme l'intensité développée qui correspond à 1 »⁴¹⁹. Ceci vient justifier, une fois encore, l'assimilation du tout au rien : l'être est le vide, mais ce vide est virtuellement plein de l'ensemble des différences, il en constitue la condition de possibilité, le non-sens comme source de la production illimitée, excessive, du sens⁴²⁰.

Ainsi le désir de rien n'est autre, en définitive, que cette machine désirante – et délirante –, machine qui produit, à l'infini, des « rien », des n'importe quoi, des objets paradoxaux – désignés par Lacan de cette petite et première lettre, le « a ». Cette production, nous disent Deleuze et Guattari, interprétant la théorie lacanienne, s'opère dans le Réel ; et d'autre part, ce qui est réel, c'est le virtuel – opposé au possible. Nous nous croyons donc autorisée à penser, forte de ces affirmations, que si, chez Lacan, le Réel résulte bien d'une construction de l'inconscient – conséquence d'un manque structurel dans la représentation –, la réalité deleuzienne s'apparente peut-être, tout autant, à une telle construction. Créé de toutes pièces par l'inconscient, par ses flux qui s'écoulent, toute sa production désirante, par le fonctionnement des machines, de leurs synthèses, conjonctives, disjonctives : ainsi le réel devient, il devient toujours, cette réalité lestée du virtuel, champ illimité où coexistent tous les temps, les espaces, autant de lignes de fuite qui se croisent – un tout labyrinthique, « plan d'immanence » qui comprend le multiple et l'ensemble des différences. Or précisément, si les vides font partie intégrante de la réalité du plan d'immanence, ils ne creusent pour autant aucun manque. « Le plan de consistance ou d'immanence, le corps sans organes, comporte des vides et des déserts. Mais ceux-ci font "pleinement" partie du désir, loin d'y creuser un manque quelconque. Quelle

⁴¹⁹ On trouve cet extrait dans une conférence prononcée en 1964 lors d'un colloque organisé par Deleuze, sur Nietzsche, à l'Abbaye de Royaumont. Le texte s'appelle « Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour », et a été publié dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974, op. cit.*, p. 163.

⁴²⁰ Cette conception du « désir de rien », liée à la volonté de retour de la différence (Nietzsche) et de ce rien comme ce qui soutient le mouvement même de la différenciation, n'est pas sans nous évoquer les derniers mots de Lacan dans le Séminaire XI, à propos du désir de l'analyste. Les voici : « le désir de l'analyse n'est pas désir pur [contrairement au désir kantien]. C'est un désir d'obtenir *la différence absolue*, celle qui intervient quand, confronté au signifiant primordial, le sujet vient pour la première fois en position de s'y assujettir » (cf. LACAN (J.), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 307. Nous soulignons). En effet, à l'identification du patient au désir de l'autre, auquel le sien même est suspendu, l'analyste répond par un mouvement inverse, celui de la séparation d'avec le sujet. Ainsi le désir de l'analyste, en jeu dans le contre-transfert, loin d'être un désir-manque d'objet, peut se comprendre comme un désir vide ou désir de vide, d'espace séparateur.

curieuse confusion, celle du vide et du manque. Il nous manque vraiment en général une particule d'Orient, un grain de Zen »⁴²¹.

Dans cette réalité du « plan de consistance » – ou plan d'immanence –, il n'existe, c'est limpide, aucune place pour un manque, quel qu'il puisse être. Un trop-plein, sans doute, mais certainement pas un manque : la production désirante est évidemment excessive, puisque le non-sens dont elle procède ne s'assimile jamais à l'absurde – une carence du sens –, mais bien à la création illimitée du sens, à tous les niveaux – champ social, politique, économique, culturel, artistique, familial et intime, inconscient. Partout ce sont flux et coupures de flux, prélèvements et synthèses ; partout s'actualisent les différences, à partir du plan d'immanence toujours déjà différencié. C'est pourquoi on peut donner raison à Alain Badiou lorsqu'il dit du tout qu'il apparaît comme un ensemble vide, sans craindre pour autant, ni nihilisme, ni victoire du néant ou du manque, des « forces réactives » et négatives. Car il est dans la nature du vide lui-même, du vide tel que le pense Deleuze, du virtuel, d'appeler le multiple à son actualisation ; c'est parce qu'il est désir de rien que le désir produit, sans trêve, ces riens, ces événements, ces simulacres. Ainsi l'aspiration vers le vide, le mouvement vers l'indétermination n'aboutira-t-il jamais, définitivement, au néant : le négatif est voué à s'autodétruire, l'indifférencié à s'auto-différencier ; le non-être ne peut être le dernier mot, puisqu'il est compris dans l'être, où toute disjonction est par avance incluse.

Peut-on donc affirmer que, dans la philosophie de Deleuze, le multiple se voit sacrifié à l'Un, l'actuel au virtuel, les différences à l'indifférencié, les simulacres au Tout, les événements au vide ? Nous ne le pensons pas, résolument, puisqu'en dernière analyse l'Un ne serait, ne pourrait être sans le multiple, le Tout sans l'ensemble des rien avec lequel il se confond ; bref, l'être, sans l'existant, ne serait pas. Souvenons-nous de l'ontologie de *Cap au pire* : le vide ne se manifeste que comme intervalle, « vastitudes de distance », entre les ombres. Il y a donc, chez Deleuze, *réellement*, des différences, des actualités, des événements – avec toute la charge significative de ce « réellement » –, quoique compris dans un vaste mouvement de recommencement, de retour sélectif. Il existe donc bien, ce « bouchon ou petit tourbillon de vie, qui coupe la béance du chaos », ce « quelque chose de déterminé sur l'abîme »⁴²² ; il en existe même une infinité, une production illimitée, de ces riens, ces formes infimes d'existence que Philippe Mengue se devait de reconnaître. Ainsi il n'y a pas de chaos, de vastitudes de vide sans elles : de la sorte, le plan de pensée proprement philosophique, par exemple – le « plan d'immanence » –, Deleuze le conçoit comme une « coupe » prélevée sur le chaos, un vide nécessaire à la production infinie des concepts. Loin d'être « inerte ou stationnaire », ou « mélange au hasard », « le chaos chaotise », dit Deleuze, « et défait dans l'infini toute consistance »⁴²³.

⁴²¹ Voir DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, op. cit., pp. 108 et 109.

⁴²² MENGUE (Ph.), op. cit., p. 79.

⁴²³ Voir à ce sujet DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 : notamment le chapitre intitulé « Le plan d'immanence », pp. 38 et suivantes. On voit que le « plan d'immanence » à partir duquel se construit la pratique de la pensée philosophique est assimilé au vide, ou encore à

De même, réciproquement, aucune de ces actualités n'est close absolument, sans lien à la totalité, sans un « point d'exil », de « désabritement », un « site événementiel »⁴²⁴ qui lierait les espaces contigus de l'actuel et du virtuel. « *Il se peut* qu'arrive, enfin, quelque chose »⁴²⁵, disait Badiou en parlant de ces « points d'exil ». Or, à propos de la pénombre chez Beckett, du vide de l'être, il a cette formule très proche : « il arrive que quelque chose arrive. Que quelque chose nous arrive. Et ces points d'exception, dont toute vérité procède, l'art a pour mission de les garder, de les faire briller, de les détenir, stellaires, dans le tissu reconstitué de notre patience »⁴²⁶. Voilà qui résume tout l'art, tout le travail d'écriture de Beckett : capter, dans les vastitudes de pénombre, l'étendue illimitée du vide, ces points de lumière, ces « trous d'épingle » qui résistent, envers et contre tout, à l'évidement – ces minuscules plis, dirait Deleuze, qui assignent au vide sa limite.

L'image du trou d'épingle, déjà utilisée par Beckett dans *Le dépeupleur*, l'est également dans *Cap au pire*, au milieu de ce passage décrivant les trois ombres minimisées – passage qui clôt le texte :

Tout moindre. Trois épingles. Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. À des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité. D'où pas plus loin. Plus mèche moins. Plus mèche pire. Plus mèche néant. Plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore⁴²⁷.

Où l'on constate, avec certitude, que le néant n'a pas, ou plutôt n'est pas le dernier mot – pas plus que dans le « chant du Virtuel » : l'éternel « encore » relance le dire, relance l'être – puisque coïncident ce qui se dit et ce qui est, puisque le vide n'est qu'un nom, que l'être ne peut qu'être dit. S'il y a bien un cap à suivre, il n'existe pas de port d'arrivée ; le processus du pire, de l'« abstractivation », n'a pas de fin, ne peut avoir de fin – aucun repos dans l'ataraxie complète, le néant, l'indistinct absolu. Car la pénombre ne pourrait se dire sans l'ombre qui la peuple, le vide sans le rien qui le troue : et si la machine d'écriture doit réduire, empirer toujours davantage pour atteindre ce vide de l'être, elle ne peut pourtant espérer y parvenir qu'en se heurtant à cette ombre, à ce rien qui est aussi le tout.

« Il arrive », en effet, « que quelque chose arrive » ; à dire vrai, il y a toujours « quelque chose », chez Beckett, « en arrivance », *sur le point* d'arriver – puisque l'événement, dans l'évidement, l'épuisement, d'une certaine façon, est toujours déjà là, déjà survenu, n'attendant pour se manifester que le presque néant, l'instant où se dit l'équivalence entre l'un et l'infini. Tache aveugle du processus, il en constitue le point de départ autant que la butée – « point d'exil », d'échec et de relance. Paradoxal, donc, cet événement, ce « quelque chose » s'apparente bien à la « machine désirante » qu'est l'objet « a », dont Lacan nous dit que, par ce « quelque chose », il faut entendre

une vague, image qui rend parfaitement compte du mouvement illimité du plan – flux et reflux, multiplication et réunification, création et destruction.

⁴²⁴ BADIOU (A.), *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, op. cit., pp. 126 et 127. Rappelons que ceci vient commenter une citation de Deleuze, extraite de *L'image-mouvement* (op. cit., p. 21) : « le tout n'est pas un ensemble clos, mais au contraire ce par quoi l'ensemble n'est jamais complètement à l'abri, ce qui le maintient ouvert quelque part, comme par un fil ténu qui le rattache au reste de l'univers ».

⁴²⁵ BADIOU (A.), op. cit., p. 127.

⁴²⁶ Id., Beckett. *L'incroyable désir*, op. cit., p. 79.

⁴²⁷ *Cap au pire*, p. 62.

« n'importe quoi ». Somme toute, l'objet « a » n'est-il pas, de la division du sujet, le reste, le « résidu » ? D'où ce nom, littéralement in-signifiant – « désignifiantisé » – de petit « a » ; ou encore, préférable à celui, freudien, de « partiel », le qualificatif « perdu » – qualificatif dont la polysémie, pourtant fort intéressante en l'occurrence, risque de passer inaperçue.

En effet, dans un premier sens, « perdu » se dit de quelque chose que l'on ne retrouve plus. Non pas que cette chose n'existe plus, au contraire : son existence devient d'autant plus problématique, donc ressentie comme plus « présente », que l'on ne peut déterminer le lieu exact de cette présence – ou du moins que ce lieu n'est plus celui où il serait supposé être. Aussi l'objet perdu, en ce sens, n'est-il manquant que par rapport à une place fixe – ou par rapport à l'endroit où le sujet le cherche, du moins tant qu'il demeure perdu ; partout ailleurs, par contre, partout où il pourrait se trouver, sans être à sa place, il est de trop, virtuellement. Virtuellement, c'est-à-dire *réellement* – puisque son retour dans le réel, sa « réapparition »⁴²⁸, au lieu où il pose problème, est toujours susceptible de se produire. À ce titre, nous parlerons d'une « délocalisation » de l'objet – plutôt que d'un manque, terme qui prête à confusion⁴²⁹ –, dès le moment où l'objet s'est déplacé, a perdu son lieu fixe. Quant au second sens du terme « perdu », il s'y glisse une marque temporelle qui complète la dimension spatiale – celle du « trop tard » : de la sorte, on dira de quelque chose, ou de quelqu'un, qu'il ou elle est « perdu(e) », lorsque l'instant propice – son *Chairos*, dirait-on en grec – est dépassé irrémédiablement, lorsque l'on ne peut plus rien faire. Ainsi, on estimera, par exemple, que de la nourriture peut être perdue – gâtée, avariée⁴³⁰. Ce qui reste alors – conséquence de la perte, dans un temps postérieur à celle-ci – s'assimile véritablement à un résidu, en trop, encombrant : en un mot, à un déchet. C'est bien en ce sens que Lacan parle, en ce qui concerne le masochiste, d'une identification à l'objet « a » comme à ce qui est déjeté : « le masochiste lui-même apparaît dans cette fonction que j'appellerai celle du déjet. C'est notre objet *a*, mais dans l'apparence du déjeté, du jeté aux chiens, aux ordures, à la poubelle, au rebut de l'objet commun, faute de pouvoir le mettre ailleurs »⁴³¹. En outre, on constate que ces deux sens se combinent : d'avoir été délocalisé, un objet devient résiduel là où il est. D'où cette caractérisation lacanienne de l'objet paradoxal comme ce qui est déjeté, ce qui a été « rejeté hors de la scène » – à la fois déplacé, déchu et rebus⁴³². Nous savons tous qu'à l'emplacement des « objets perdus », il n'est pas rare de ne trouver que des choses qui, parce qu'elles ne sont pas à leur place, qu'elles n'appartiennent plus à aucun sujet déterminé, font figures de déchets.

⁴²⁸ Souvenons-nous de cette phrase de Lacan, à propos de la topologie de l'objet « a » dans le séminaire X : « voilà ce dont il s'agit de l'entrée de "a" dans le monde du réel, où il ne fait que revenir » (LACAN (J.), *op. cit.*, p. 116).

⁴²⁹ Un objet qui manque peut effectivement être un objet qui n'existe pas ou plus, dans une série par exemple, tout autant qu'un objet qui existe encore mais n'est plus à sa place. On a vu les affres théoriques et pratiques, tels que dépeints par Deleuze et Guattari, qu'entraîne cette ambiguïté sémantique.

⁴³⁰ Pensons à cette préparation que l'on appelle du « pain perdu », à base de tranches de pain sec.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 126.

⁴³² Voir *ibid.*, p. 131.

Afin de préciser le sens que nous donnons au syntagme d'« objet perdu » – ou, plus exactement, afin d'inclure la disjonction de tous ses sens –, comme de séparer définitivement l'objet petit « a » du manque qu'engendre le rapport au grand Autre, nous choisissons donc de parler dorénavant d'« objet déchet délocalisé ». Expression que nous trouvons d'autant plus pertinente chez Beckett : ne met-il pas, dès le début de sa carrière de dramaturge, des poubelles sur la scène, dans lesquelles on enferme les vieux, ces êtres déchets, « en trop », qui ont perdu leur place⁴³³ ? Sans doute y a-t-il dans ce geste esthétique quelque chose de beaucoup trop explicite, thématique même, qui a dû, par la suite, déplaire fortement à l'auteur. Toutefois, si l'on ne verra plus de poubelles sur le plateau, on trouvera encore nombre de déchets : soit humains – tous ces personnages-épaves, usés, décatis et impotents –, soit des objets – tels ces détritiques qui jonchent la scène de *Souffle* et accompagnent la douloureuse respiration. Comme le dit Ciaran Ross, « "vivre" se réduit donc de plus en plus à un système d'élimination et d'alimentation, à une économie de déchets »⁴³⁴ ; et de constater que bien souvent cette « économie » laisse le déchet demeurer en suspens. Ciaran Ross répercute dès lors cette question de Dominique de Liège : « quel lien y aurait-il entre un imaginaire qui ne se symbolise pas et un déchet qui ne se localise pas ? »⁴³⁵. Dans les deux cas, un défaut de symbolique, répondrions-nous : trop peu d'absence, trop de présence – des restes qui traînent.

C'est effectivement à une faille dans la représentation imaginaire et symbolique, au vide structurel du désir, que fait pendant, chez Lacan, le reste irréprésentable qui prend la forme de ces objets paradoxaux, les objets « a ». En termes deleuziens, ce vide structurel du désir, désir de rien, enclenche la production illimitée des machines désirantes, production de ces riens que crée le vide. Ainsi, chez Beckett, nous découvrons la double face de l'événementiel – double face du réel qui point au « site événementiel », pour reprendre l'expression de Badiou. D'une part, le processus d'épuisement : la percée des mots, le parcours de l'espace, la fulgurance des images⁴³⁶ – un vaste mouvement d'« exhaustion », au sens d'exhaustivité et d'éreintement. Le rien et le tout qui se confondent, parce que toujours virtuels, voilà l'événement – telle cette rencontre au centre du carré de *Quad*, qui n'est l'événement par excellence que parce qu'elle ne se produit jamais, toujours prête à arriver cependant : ce qui participe du mouvement vers le vide, l'arrête puis s'épuise à son tour, le relance encore – tout est recommencement perpétuel. Et d'autre part, l'autre face du réel, l'autre face de l'événementiel, actuelle : la production désirante illimitée de ces « objets déchets délocalisés », les résidus qui cristallisent le trop-plein du réel – résidus qui se déplacent dans l'espace vide, se délocalisent : là où on ne les attend pas, ils peuplent les « vastitudes de distance » – toujours

⁴³³ On l'aura deviné, nous faisons bien entendu allusion au couple parental formé par Nagg et Nell dans *Fin de partie*.

⁴³⁴ Voir ROSS (C.), *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam-New York, éd. Rodopi, coll. « Faux titres », 2004, p. 97.

⁴³⁵ DE LIÈGE (D.), « Beckett : une tache sur le silence », *Littoral*, n°33, novembre 1991, p. 39, cité par ROSS (C.), *op. cit.*, p. 97. Cela étant, c'est volontairement que nous choisissons, pour l'instant, de ne pas approfondir davantage ces observations à propos de l'« objet déchet délocalisé » chez Beckett – nous le ferons en temps utile, à savoir dans le courant du troisième chapitre.

⁴³⁶ Dont Deleuze dira que l'énergie, comme nous le verrons, doit être dissipée en un instant.

amoindris, empirés. Ainsi Malone, dans son agonie : « je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. *Rien n'est plus réel que rien*. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent »⁴³⁷.

Pas plus que chez Deleuze, on le voit, il ne pourrait être question de manque, de carence, d'absence dans le vide – ou l'être – chez Beckett. Ni, encore, de néant, de chaos ou d'indifférenciation absolus. « Ce n'est pas le vide qui manque », dit Estragon⁴³⁸. Bien au contraire : c'est plutôt le manque qui fait défaut, qui vient à manquer. Or, le « manque de manque », disait Lacan, « le défaut de l'appui du manque » engendre l'angoisse – de même que la phénoménologie de l'inquiétante étrangeté freudienne, reprise par Lacan, montre que ce sentiment naît du retour dans le réel de ce reste trop familier, cet objet à la fois absent et trop présent. Ainsi en va-t-il chez Beckett, en définitive, de cette angoisse qu'éprouvera par nécessité l'artiste authentique⁴³⁹ : cette angoisse qui provient de l'échec de la représentation – l'incapacité d'exprimer et pourtant l'obligation de le faire –, soit une impossibilité de représenter le vide *sans reste*. De fait, le processus d'évidement laisse éternellement un reste au fonctionnement paradoxal – puisqu'il est constitutif du symbolique et de l'imaginaire, et scelle en même temps l'échec de la représentation ; reste qui s'incarne dans ces « objets déchets délocalisés » pour revenir, avec persistance, dans le Réel – un Réel trop envahissant, « trop plein », qui interdit l'assouvissement du désir de néant absolu. D'où l'angoisse du créateur, angoisse nouée au désir – dont le soutien et l'échec ont une source commune – et à la rencontre brutale de ce noyau de jouissance, face à l'abîme du paradoxe du vide, du Réel, de cet insaisissable et inexprimable objet.

Et cependant, n'est-ce pas, en dernière analyse, grâce à cet échec même qu'est relancée la machine perpétuelle du dire, la tension continue de l'expression artistique ? « Il n'y a pas d'art du vide », disait Badiou : le vide, tel l'événement dans sa virtualité, n'est qu'un simple nom. Un nom qu'on ne peut que mal dire, mal représenter – d'où le recommencement, l'éternel retour, le martèlement des « encore » qui ponctuent les textes de Beckett. Et tout repart, la machine tourne en continu – machines désirantes des objets-déchets, des riens, des événements, tout ce que l'on empire, ce que l'on réduit et qui pourtant prolifère, tout ce qui se croise, se bouscule, dans l'espace du vide, l'espace de l'être.

⁴³⁷ *Malone meurt*, pp. 29 et 30.

⁴³⁸ Affirmation que l'on peut comprendre dans deux sens au moins. D'une part le vide ne fait pas défaut, il existe une quantité de lieux vides (en effet, Estragon répond à la question de Vladimir « et où étions-nous d'après toi ? » – « Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque ») ; d'autre part, la phrase signifie aussi que le vide n'est pas générateur d'un manque, qu'il n'y pas de défaut dans le vide (voir *En attendant Godot*, p. 92).

⁴³⁹ Nous renvoyons à notre étude des *Trois dialogues*, dans la première partie de ce chapitre.

Conclusion

« Assez. Peste soit du vide. Inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide »⁴⁴⁰. Entre un « encore » et un « assez », puis « encore » à nouveau, entre reprises et arrêts instantanés, la machine d'écriture fonctionne, illimitée dans sa production. Sans trêve, elle vient se régénérer à la source des paradoxes multiples, à commencer par celui-ci, celui du « presque » vide. « Vide au maximum lorsque presque. Au pire lorsque presque »⁴⁴¹. « Au pire », c'est-à-dire au sommet de sa force, au seuil d'intensité maximal tel que le paradoxe du vide attire à lui, comme une spirale, toute dimension de l'écriture-pensée.

Chez Beckett, le paradoxe vit déjà dans sa vision de l'art, de la peinture. L'irrépressible appel à représenter l'irreprésentable, à exprimer l'inexprimable, ne découle-t-il pas de cet évidence de la représentation du visible, de ce point-trou qui échappe à la maîtrise du regard – l'œil du tableau ? Forcé de peindre cela même qui rend impossible l'aboutissement de son geste pictural, l'artiste authentique fait l'expérience de l'échec ; il fait acte de cet échec, au sens où celui-ci devient son acte artistique même, la raison de sa peinture. D'où la dépréciation de « l'art-pantalon », l'autodérision de l'art, nécessaire déchéance de l'œuvre d'art pour l'empêcher de déchoir plus encore, autrement, en une « autre chose » – une « chose publique ». Du reste, poussé jusqu'à son seuil d'intensité le plus élevé, l'art de l'échec ne s'apparente en rien à une plainte feinte à propos de l'impossible et de l'absence, laquelle, sur le plan formel, laisserait intacte la réussite de la représentation artistique. En revanche, cet art de l'échec, de l'aporie obligatoire et sans cesse réexpérimentée, s'accompagne de l'épreuve de l'angoisse la plus aiguë, l'angoisse de celui qui entraperçoit cette Chose, ce noyau d'insoutenable qu'il se voit forcé de capturer dans le symbolique – sans, naturellement, y parvenir.

L'art de l'échec, en peinture comme en littérature, procède également selon la technique de « l'abstractivation » : un art qui abstrait, soustrait tant que faire se peut, et vise l'épuisement. Chez Beckett, l'épuisement requiert souvent *l'ars combinatoria*, le mouvement d'exhaustion de toute possibilité, l'inclusion des disjonctions. Or l'espace de la combinatoire s'avère virtuel, de telle sorte que l'énumération, l'expérimentation ou encore le parcours du tout, jusqu'au rien, fait surgir, ne serait-ce que potentiellement, l'événement. Infime, cet événement se produit dans l'espace, dans son étendue ou sa luminosité, ainsi que dans la manifestation de l'existence : longue est la série des espaces beckettien désaffectés, obscurs, où l'on distingue, mais à peine, ces ombres qui s'y inscrivent et s'y soustraient, autant de « centres d'indétermination » épars dans les vastitudes de vide. Jamais l'écriture ne se clôt sur l'absence complète : un point topologique, un point de lumière, un point d'existence, il y a toujours – dans cet « il y a » qui traduit l'être – quelque chose qui point à l'horizon, cet horizon d'un

⁴⁴⁰ *Cap au pire*, p. 56.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

vide où vibre la présence. Présence indéfectible de ces « particules » qui naissent du vide lui-même et vivent « le temps d'une incertitude », diraient les physiciens⁴⁴².

Ce lieu du vide dont Beckett recherche l'avènement, ce lieu qu'Alain Badiou appelle le « lieu de l'être », c'est là que l'écriture attend la rencontre avec la philosophie de Deleuze. Cette philosophie elle aussi accueille le réel au lieu de l'être, lequel « se dit en un seul sens », d'une seule voix, et cependant au travers d'une multiplicité de noms : car la multiplicité, l'événementiel, n'en occupe pas moins une place cruciale que dans « l'ontologie sténographique »⁴⁴³ de Beckett. Qu'est-ce qui pourrait empêcher l'assimilation du vide au néant si ce n'était le multiple, l'événement qui se tient toujours là, l'existant toujours présent, malgré l'apparence d'absence ? Sur l'océan du vide, l'océan baroque du grand chaos, sont ballottées de fragiles épaves d'existence, et chacune d'elles comprend un « point de désabritement » – autant de « sites événementiels » de l'univers – où « quelque chose » arrive, arrive toujours⁴⁴⁴. Quant au mouvement même de cet océan, au flux et au reflux de l'être, ligne de fuite et retour à son foyer, déterritorialisation et reterritorialisation, on le saisit dans l'intervalle, dans la différence de ce processus double, sa dissémination dans ces quantités de riens qui prolifèrent, suivie du retour vers l'aspiration du vide – creuser encore.

Moteur de cette machine qui fonctionne autour du vide, le désir alimente cette prolifération créatrice. Loin de manquer de quel qu'objet que ce soit, il est au contraire le générateur de cette production débridée – délirante –, de ces objets littéralement insignifiants que Lacan désigne par la lettre « a » : séries de n'importe quoi, perdus, « objets déchets délocalisés » dans le champ du virtuel, l'espace de la fiction. L'épuisement, l'évidement ne peut donc jamais, en définitive, être ramené à un simple geste nihiliste. Dans le texte intitulé *Un manifeste de moins*, Deleuze fait remarquer en ce sens, à propos du geste d'« abstractivation », de soustraction : « vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs »⁴⁴⁵. Ainsi, à la source même du désir de rien, de l'aspiration à l'épuisement absolu, il y a ce vide qui, d'emblée, renverse le mouvement de soustraction en un geste créateur : de la négation même, dès lors, provient la puissance d'affirmation, de telle sorte que le processus, en perpétuelle motion, ne connaît jamais de fin. « Déjà le désert est un corps sans organes qui n'a jamais été contraire aux peuplades qui le hantent, le vide n'a jamais été contraire aux particules qui s'y agitent », dit Deleuze, dans un langage proche de celui de la physique, avec ses particules et ses flux. « On se fait du désert une image de l'explorateur qui a soif, et

⁴⁴² Nous faisons allusion à la référence donnée de la théorie du vide en physique quantique, selon les études proposées par Édgard Gunzig.

⁴⁴³ Nous évoquons là l'expression de Badiou pour qualifier *Cap au pire*, lorsqu'il parle de « sténographie de l'être ».

⁴⁴⁴ Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire, on n'attend jamais Godot en vain, chez Beckett : la seule possibilité de sa venue – Godot, sorte d'événement pur – crée une présence, un « accident », lequel, tel un point central du vide, en génère une quantité d'autres qui meublent l'attente – même ténus, infimes. Aussi, d'une certaine façon, Godot représente-t-il l'ensemble des possibles, le tout qui se confond avec le rien, le vide d'où s'auto-génèrent ces « particules » d'existence, d'actes, d'espace, etc.

⁴⁴⁵ Ce texte suit et commente la pièce de Carmelo Bene intitulée *Richard III* (voir *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 103).

du vide, l'image d'un sol qui se dérobe. Images mortuaires. [...] Mais, sur le plan de consistance, même la rareté des particules, et le ralentissement ou le tarissement des flux, font partie du désir, et de la pure vie du désir, sans témoigner d'aucun manque »...

On n'essaiera point ici de tirer un trait sur cette problématique du vide, dont cette conclusion n'est certes pas le terme. « Le moindre jamais ne peut être néant », voilà en effet l'axiome principal de l'art d'« abstractivation », qui fonctionne *ex minimis*. « Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre »⁴⁴⁶. Faute au paradoxe du vide, qui rend paradoxal le désir lui-même : « dévore tout l'envie d'être néant. Néant jamais ne se peut être »⁴⁴⁷. Mais dès lors, si le vide donne son impulsion à la machine, si le vide n'est jamais néant, la « crise » de la représentation qu'il induit ne pourra donc venir totalement à bout de la représentation elle-même. En outre, l'« éviction » du sujet de cette représentation, son décentrement, son amoindrissement n'en signeront jamais son éradication définitive : notre tâche consistera donc à nous interroger sur ce qu'il en reste, sur ce reste de sujet, ce reste qu'est l'objet, que sépare désormais la fracture du vide.

⁴⁴⁶ *Cap au pire*, p. 41.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

Chapitre II

L'un - le moi

Crever la représentation

Introduction

Vu de dos. Tête inclinée. Occiput au zénith sous chapeau. Vu de dos seul bord noir retroussé. Vu de dos long pardessus noir coupé à mi-cuisse. Agenouillé. Mieux agenouillé. Capable de se relever seulement jusqu'à genoux. [...] Ombre sombre sur genoux invisibles. Sans bouger¹.

Telle est, dans *Cap au pire*, la description initiale que Beckett nous livre de « l'un », la première des ombres – des « ombres-nombres » – à empirer. Plus loin dans le texte, suivant le rythme de « l'exercice d'empirage », nous apprendrons encore que ce dos voûté est celui d'une vieille femme – « rien qui prouve que celui d'une femme et pourtant d'une femme »² –, silhouette immobile, agenouillée dans un cimetière, « inclinée muette sur les tombes de nuls êtres »³. Contrairement aux deux membres qui composent la paire – des hommes, comme nous le verrons –, l'un est donc figure féminine, elle aussi parvenue à l'extrémité finale de l'existence. Uniquement perçue de derrière, cette image de l'existant premier offre à l'œil son insondable opacité, muette, recouverte de noir⁴. Le dos de la vieille femme est courbé et sa tête penchée, posture qui témoigne de la résignation, de l'absence de désir du personnage⁵. Beckett précise de surcroît qu'elle demeure parfaitement statique, incapable de se relever davantage que sur ses « invisibles genoux » : en réalité, ombre perdue dans quelque vieux cimetière, usée par le temps, inclinée, elle semble bien s'être pétrifiée elle-même, pareille à l'une de ces pierres tombales qui l'entourent⁶.

¹ *Cap au pire*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ Nous avons déjà eu l'occasion, dans le chapitre précédent, de remarquer avec quelle constance Beckett revêt ses personnages de longs manteaux noirs et les couvre d'un chapeau de même (non)-couleur. Ainsi le manteau et le chapeau font partie de ces quelques éléments – ils ne sont pas nombreux – qui paraissent consubstantiels à l'existence, au strict minimum : on pourrait dire, en quelque sorte, que le pardessus sombre et le chapeau noir – souvent un melon – constituent une sorte de degré zéro de la « fonction vestimentaire » humaine – l'une des rares fonctions de base, quasi vitales. En ce qui concerne le chapeau, par ailleurs, on trouvera une première ébauche d'explication à cette obsession beckettienne grâce à un souvenir rapporté dans la nouvelle *L'expulsé* : le narrateur, encore enfant, y est contraint par son père d'acheter et de porter un chapeau, qui, à ses yeux, le ridiculise et l'humilie, entrave sa liberté. Nous comprenons alors que cet objet consacre d'une certaine manière la victoire de la raison bien-pensante (voir *L'expulsé*, pp. 14 et 15). Ceci n'est pas sans rapport avec l'évocation kafkaïenne que nous proposons dans la note suivante : en termes deleuziens, le port obligé du chapeau « reterritorialise » l'enfant, réprime son désir, comme s'il le forçait à incliner la tête devant l'autorité familiale.

⁵ Nous songeons ici au premier chapitre de *Kafka. Pour une littérature mineure*, chapitre dans lequel Deleuze et Guattari proposent, en guise de voie d'accès au « rhizome » kafkaïen, de partir d'un motif récurrent, celui des portraits, et plus précisément d'une opposition entre les têtes penchées et les têtes relevées, figurant respectivement le désir qui se dresse, révolutionnaire, et le désir soumis, réprimé.

⁶ Le dos noir et pétrifié, image de la plénitude, aveugle et muette, n'est pas sans évoquer le premier plan de *Film* : on y voit la caméra s'attarder longuement sur un mur d'usine, qui lui aussi semble devoir entraver toute perception, comme toute signification. Soudain, un personnage en émerge, toujours filmé de dos – un large dos

Métamorphosée en pierre, la figure de l'un demeurera donc absolument fixe et immobile : chez Beckett, en effet, l'un n'est capable d'aucun mouvement, pas plus que susceptible de changement – exception faite, bien entendu, de la détérioration résultant du processus général qui consiste à mettre le « cap au pire ». Ainsi que le fait judicieusement remarquer Alain Badiou, Beckett s'affirme en cela disciple de Parménide, selon lequel « ce qui est compté un, en tant qu'il est compté un, reste indifférent au mouvement »⁷. L'image solitaire est figure de l'existence dans sa forme première, stable, avant que la confrontation avec l'altérité ne la force au déséquilibre et au changement. Principe qu'il faudra garder en mémoire tout au long de ce deuxième chapitre : par lui-même l'un est immuable, statique, et c'est pourquoi nous en faisons la figure du *moi*, figure de la représentation dont la *stabilité* est destinée à être déstabilisée⁸. De fait, le moi n'est-il pas l'image, la plus originelle sans doute, que (se) donne le sujet, par un reflet, une représentation – l'image qui trace ses premiers contours, avant qu'il n'accède à l'existence ?

Dès lors, nous ne pouvons que tomber d'accord avec Alain Badiou lorsqu'il parle de « figure pré-événementielle », figure qui nous prépare à l'événement : si Badiou, en l'occurrence, fait allusion à ce qu'il tient pour le surgissement de l'événement unique du texte – le soudain « assez », qui suit directement la description de la femme-pierre tombale –, on peut ajouter que l'un doit par nécessité rester « pré-événementiel », puisque antérieur à l'événement qui est par définition changement et mouvement⁹. En outre, ainsi figuré, confondu avec les *stèles* funéraires, le personnage se trouve *installé*¹⁰ non seulement dans l'immobilité complète mais encore dans un anonymat absolu : un passage du texte précise en effet que les inscriptions sur les tombes – soit les noms ainsi que les dates de naissance et de décès – se sont effacées¹¹. Privé d'identité (de nom), d'existence (sans commencement ni fin), le sujet n'est ainsi pétrifié en stèle que pour être mieux *désinstallé* du point de vue de sa réalité, « annulé », effacé telles les épitaphes, sourde présence déjà mêlée d'absence – l'un, le deux et le trois, n'étant, somme toute, rien de plus que des ombres. Nous aurons de ce fait à

aux épaules voûtées –, recouvert d'un grand manteau. Nous reviendrons sur cette image, capitale dans l'économie du film.

⁷ Voir BADIOU (A.), « Être, existence, pensée : prose et concept », in *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998, p. 171.

⁸ Néanmoins, l'un reste évidemment sujet à l'« empirage », à l'amoindrissement dans le mécanisme de l'écriture, ou d'une mise en images : par contre, l'un n'est pas mu par la rencontre de l'altérité, la confrontation avec l'autre qui implique déstabilisation et changement. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier la « mise en crise » ou la subversion de la représentation comme une forme d'« empirage » de l'un.

⁹ *Ibid.*, pp. 185 et 186. Nous nous devons d'ajouter un petit rappel, qui va dans le sens de la note précédente : en effet, nous avons vu comment l'événement fait partie intégrante du processus d'« évidemment » qui structure l'écriture de Beckett. Dans l'ordre du possible, il est indifférent que l'événement advienne ou non. Dès lors, il enraie le processus d'évidement en même temps qu'il le fonde.

¹⁰ Ce jeu sur les signifiants qui ressortent du même champ sémantique fait écho à un texte de Ph. Lacoue-Labarthe dont il sera question sous peu : « Typographies » (in *Mimesis. Desarticulations*, S. Agacinski, J. Derrida *et al.*, Paris, éd. Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1975).

¹¹ Voici ce passage : « rien et pourtant une femme. Vieille et pourtant vieille. Sur genoux invisibles. Inclignée comme de vieilles pierres tombales tendre mémoire s'inclinent. Dans ce vieux cimetière. Noms effacés et de quand à quand. Inclignée muette sur les tombes de nuls êtres » (*Cap au pire*, pp. 60 et 61).

constater, chez Beckett, la fragilité ténue de l'un – c'est-à-dire du moi¹² –, toujours menacé de disparaître.

In fine, *Cap au pire* nous donne de l'un, conformément au mouvement général du texte, une image épurée à l'extrême : suite à « l'empirage », la réduction aussi stricte que possible, il n'en reste qu'une silhouette noire agenouillée dont on ne voit ni la tête – penchée et enfouie dans le chapeau sombre – ni les genoux. En réalité, le seul élément qui demeure visible est la courbure du dos. Voilà pourquoi Badiou parle de réduction à « un trait d'un »¹³, une forme pure – la courbure : dès lors le « ratage », la soustraction progressive des éléments superflus, en définitive, mettra d'autant mieux en lumière cet « un » originel, la persistance du trait dans le retrait.

Cap au pire n'est toutefois pas le seul texte dans lequel Beckett nous offre une image de l'un, l'existant dans sa représentation première : ainsi *Mal vu mal dit* – qui forme avec *Compagnie* et *Cap au pire*, rappelons-le, une sorte de seconde et ultime trilogie –, explorait déjà la même veine. Dans *Mal vu mal dit*, l'œil-caméra, au fil du texte fragmentaire¹⁴, se focalise sur une vieille veuve, isolée dans un « cabanon » situé « à l'inexistant centre d'un espace sans forme »¹⁵ – l'un de ces espaces de nulle part si caractéristiques de la prose de l'auteur. L'image de cette vieille femme « tout de noir vêtue »¹⁶ – seuls ses cheveux blancs et ses mains blanches se détachent nettement de l'obscurité générale, ainsi que ses yeux d'un bleu délavé, que l'on ne fait cependant qu'entr'apercevoir, très furtivement –, cette image se superpose, bien entendu, avec celle de l'ombre une de *Cap au pire*. Dans ce cas-ci, le personnage n'est pas condamné à la fixité absolue, puisque la veuve se déplace sur un chemin à travers champs, depuis son cabanon vers une pierre tombale – celle de l'homme dont elle porte le deuil, très probablement. Toutefois le texte instaure d'emblée une tension vers l'immobilisme complet : « se dirigeant debout vers un point précis souvent elle se fige. Pour ne pouvoir repartir que longtemps après » ; et plus loin, « à genoux surtout elle a du mal à ne pas le rester pour toujours »¹⁷. Elle aussi finirait par ne plus pouvoir être distinguée de cette stèle funéraire qui l'attire – « la voilà donc comme changée en pierre », « les deux ombres se ressemblent à s'y méprendre » – si ce n'était

¹² Un petit rappel n'est sans doute pas inutile ici, concernant la différence relevée dans le chapitre précédent entre l'ombre « un » chez Beckett et l'Un deleuzien (écrit avec majuscule, afin d'éviter la confusion). Si chez Deleuze, l'Un désigne le fondement, le Grand Tout virtuel – l'être –, chez Beckett, l'un est l'image solitaire, isolée, de la première figure d'existence. On ne peut ainsi les amalgamer.

En outre, cette image isolée de la vieille femme est l'image qui nous permettra de figurer le destin de la représentation chez Beckett : « défaite » au maximum, précaire, presque disparue – et cependant nous en voyons toujours émerger quelque chose, fût-ce un trait d'ombre, hors de la pénombre. Quant au « moi », nous avons vu qu'il désigne la première représentation du sujet par le reflet spéculaire, représentation « stable », figée, parce qu'« antérieure » à sa division (en termes de temporalité logique).

¹³ BADIOU (A.), *op. cit.*, p. 160.

¹⁴ Nous aurons l'occasion de revenir sur l'esthétique du texte, en l'occurrence expliquer cette assimilation de l'œil et de la caméra, essentielle dans l'œuvre.

¹⁵ *Mal vu mal dit*, p. 9.

¹⁶ *Ibid*, p. 6.

¹⁷ *Ibid*, p. 8.

que le noir de son manteau contraste avec la blancheur seulement mouchetée de jaspé de la pierre, qui en outre l'emporte en opacité et en fixité¹⁸.

Dès lors, si l'on n'atteint pas d'emblée l'immobilité absolue, le texte tend pourtant très clairement vers celle-ci : lorsque, « bien des hivers plus tard », l'œil revient scruter le cabanon, Beckett répétera « la pierre partout »¹⁹. Ainsi dans le décor, à l'instar de la figure de la veuve, figure même de la solitude – et partant de l'un –, tout se pétrifie imperceptiblement, suivant un mouvement d'altération on ne peut plus ténu et lent. Ici encore, donc, une vieille femme offre l'image de la fixité et de la (quasi) immuabilité : recouverte d'un long manteau d'homme noir et dévorée par la pénombre environnante, elle figure – mais à peine – l'ombre de l'un, existence ténue, presque invisible – mal vue, en tous les cas ; elle figure la représentation en phase d'évanouissement. Veuve, à demi vivante seulement, spectrale, elle évoque immédiatement la mort, incarnant en fait un double deuil : celui de l'être défunt dont elle se souvient et, parce qu'elle est elle-même image pour l'œil extérieur, le deuil de la chose correctement perçue, sa quasi disparition²⁰. Une fois encore se trouve confirmée l'assimilation du moi – l'« un » – avec l'arrêt du mouvement et la potentialité de sa disparition, son évanescence existentielle.

Enfin, ajoutons qu'ici comme dans *Cap au pire*, la posture de la femme (agenouillée, tête penchée vers la pierre tombale), ainsi que ses vêtements, offrent une image de la soumission qu'impose la norme de la représentation. Un passage du texte précise à ce propos : « elle n'a besoin de rien. De dicible. Mais l'autre. Comment avoir besoin à la fin ? Mais comment ? Comment avoir besoin à la fin ? »²¹. Par contre, soumission et absence de besoin « dicible » ne signifie pas la suppression du désir. En ce sens, Sjef Houppermans, dans l'article précité en note, parle d'« un texte de désir hanté par l'*aphanisis* »²². La disparition menacerait donc l'un, non seulement en son existence, mais aussi en son désir, centre vide au cœur du sujet : et puisque le texte aspire « goulûment » à la dernière seconde, à l'effacement absolu, viennent alors se superposer le rien du désir et le désir du rien.

*

Qu'elle soit scindée en son unité ou bien « empirée », ratée – voire raturée, barrée –, l'ombre un constitue donc la particule d'existence minimale : immobile, passive et soumise, sans voix, plongée dans l'obscurité – ombre au cœur de l'ombre. Réduit à ce minimum, le moi, par lui-même, ne peut

¹⁸ *Ibid*, pp. 8, 56 et 55.

¹⁹ *Ibid*, p. 65.

²⁰ Un triple deuil, en réalité, car il faut encore ajouter un troisième niveau, celui de la perception mal dite, du deuil de la possibilité de raconter. Nous reviendrons bien entendu sur cette question cruciale du rapport entre mal voir et mal dire, mais d'ores et déjà nous pouvons renvoyer le lecteur à l'article de HOUPPERMANS (Sj.), « Travail de deuil, travail d'œil dans *Mal vu mal dit* » (in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n°11, Amsterdam-New York, éditions Rodopi, 2001, pp. 361 à 371), qui expose cette idée du triple deuil et de la désappropriation dans ce même texte.

²¹ *Mal vu mal dit*, p. 19.

²² HOUPPERMANS (Sj.), *op. cit.*, p. 363.

changer. C'est pourquoi nous aurons à découvrir ultérieurement que l'un n'est jamais unique, qu'il n'y a pas de solipsisme possible ; le moi est divisé et menacé en son essence par l'autre, par son propre évanouissement. C'est à partir de ce constat déroutant, paradoxal, que nous retrouverons la philosophie de Deleuze – chez qui l'Un, rappelons-le, désigne non pas l'existant dans sa multiplicité, mais au contraire l'être, ou encore (du nom qu'il porte aussi chez Beckett), le vide. En revanche, le sujet, chez Deleuze, qui ressortit également de l'existence, de l'actuel, du multiple, le sujet s'avérera tout aussi effacé, traversé par la différence, tout aussi peu unifié que chez Beckett.

C'est que depuis qu'a été conquise l'unité, la position maîtresse du sujet, les règles du jeu ont changé : jeu de la représentation, s'entend, puisque celle-ci traverse une phase que l'on a dite de « crise » – phase de laquelle nous, contemporains, ne sommes censément pas encore sortis. « Mise en crise » ou « haine » de la représentation d'une part, et éviction du sujet d'autre part – la problématique à laquelle nous destinons le chapitre suivant – sont, nous le verrons, étroitement liées ; si étroitement, en réalité, qu'il est difficile de distinguer la cause de l'effet. À nouveau, nous avons plutôt affaire à un processus circulaire, par lequel le sujet est évacué à mesure de la « crise », et de la sorte sape à son tour les fondements de la représentation. Encore nous faudra-t-il, dans la première partie de ce chapitre, prendre le soin de distinguer « crise » de la représentation – une crise que nous dirons d'ordre épistémique – et « haine », ou « peur » de celle-ci – lorsqu'elle est perçue comme un ennemi, voire une menace, une présence insoutenable. Dans le cas de nos deux auteurs, cette haine trouvera un premier exutoire dans la « mise en crise » : elle exploitera habilement la crise préalable que connaît la représentation. Commençons donc par nous pencher sur celle-ci, avant de voir ce qu'il en est exactement de ce sentiment de haine ou de peur, sentiment d'avoir à lutter contre l'héritage symbolique, la signification, la structure.

A. Changer d'*épistémè*, mettre en « crise » la représentation

Le terme de « représentation » est un concept devenu extrêmement polysémique. Redoublement, répétition ou substitution d'une présence – d'une « (a)présentation » originelle, choisie comme aune de départ : nous avons là un geste suffisamment fondamental pour ne demeurer étranger à aucun domaine de l'expérience humaine. À partir de cette notion de représentation se seraient ainsi élaborés, au fil des siècles, la plupart de nos schèmes de pratique et d'appréhension du monde en Occident. Ce type de pré-requis de l'expérience, Deleuze l'appellerait « image de la pensée » ou « plan » : « [...] l'image qu'elle [la pensée] se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée. [...] Ce que la pensée revendique en droit, ce qu'elle sélectionne, c'est le mouvement infini ou le mouvement de l'infini. C'est lui qui constitue l'image de la pensée »²³. Or dans le mouvement infini, la pensée se confond avec l'être, l'image de la pensée avec la matière de l'être : loin de la connaissance, ou d'une pratique de réflexion réservée exclusivement à quelques doctes, la pensée est si vaste, si fondamentale, que penser et être sont une seule et même chose.

Toutefois, si la pensée est mouvement illimité, son image – le « plan » – a beaucoup varié d'une époque à l'autre. L'histoire de la pensée procède ainsi par ruptures brutales, transformations et changements de plan : on connaît le très célèbre terme forgé par Michel Foucault pour désigner les plans successifs, d'un point de vue épistémologique, plans qui ont *in-formé*, tour à tour, chacune des dimensions de l'expérience dans notre société – le terme d'« *épistémè* », sur lequel nous reviendrons. En l'occurrence, la représentation constitue l'une de ces *épistémès*, ce qui signifie qu'une fois passée son heure de gloire, elle connut une « crise » – ou un « effet de crise » –, de laquelle elle n'est probablement pas encore sortie. Aussi vivons-nous aujourd'hui, en Occident, dans une ère où la représentation n'est ni dépassée ni affirmée, mais soumise à l'interrogation, problématique – quelquefois de manière obsédante.

S'impose à présent un rapide tour d'horizon des différents aspects auxquels touche la représentation – des plans multiples qu'elle constitue. Envisageons tout d'abord la représentation en tant que concept philosophique. Sur ce plan particulier – le « plan d'immanence », propre à la philosophie –, elle est sans nul doute liée à une image de la pensée qui se pense comme Vérité – une métaphysique, héritée du platonisme, de la Vérité unique, de l'Essence, de la Signification, de l'Idée comme modèle ; dans cette « optique » – car il s'agit bien d'une perception de la pensée –, la représentation n'est que « simple » copie, pur décalque transparent, de cet étalon érigé en modèle. Acte qui immédiatement institue le rapport, dualiste, du sujet à l'objet : puisqu'il faut un représentant et un représenté, automatiquement, ledit sujet, assumant la part active de la perception, y gagne un primat sur l'objet, passif, reproduit. La hiérarchie qui s'impose donc d'entrée de jeu entre le sujet et

²³ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 39 et 40.

son objet – dont celui-ci s'est assuré, soi-disant, l'entière maîtrise –, ainsi que la distance qui nécessairement les sépare et les distingue, forme en réalité un corollaire nécessaire de l'avènement du sujet au cours d'une telle opération.

Ensuite, la représentation est une opération esthétique – elle configure, dès lors, le « plan de composition »²⁴. Sur ce plan, quoique rien de ce qui a trait à la sphère artistique ne soit étranger au geste de représenter, il est toutefois une pratique qui semble avoir toujours possédé un privilège : la pratique théâtrale. La représentation – ou, de son nom grec, la *mimèsis*²⁵ –, reste l'apanage de la scène, du rite théâtral : en atteste déjà *La poétique* d'Aristote, qui fait de l'action dramatique l'origine de la représentation – bien que, dans un second temps, celle-ci concerne le récit également. « La mimèsis théâtrale donne le modèle de la mimèsis générale », résumera Philippe Lacoue-Labarthe²⁶. En étroite association avec l'image de la pensée – ou l'*épistémè* – de chaque époque, les différents types de théâtre qui ont varié au cours des siècles se sont assurés l'avantage de déterminer en grande partie les formes de la représentation. Or, vu le lien que nous avons mentionné entre celle-ci et la constitution de la subjectivité, il en résulte donc que la représentation théâtrale a pris une place importante dans cette constitution même du sujet²⁷ – d'où les croisements cruciaux entre les plans philosophique et esthétique.

Il y aurait encore d'autres plans desquels dégager une structure de la représentation – plan scientifique, à savoir le « plan de référence », notamment. Toutefois nous ne mentionnerons plus qu'un domaine particulier, en lien avec la constitution du sujet que nous venons d'évoquer : la psychanalyse²⁸. La représentation y occupe en effet une place centrale pour comprendre l'émergence du sujet au champ de l'Autre – sujet d'emblée divisé par l'Autre : cette émergence conjugue la représentation imaginaire (l'image spéculaire, formation de l'image du « moi ») et la représentation symbolique (l'entrée dans la chaîne signifiante) qui condamne le sujet à l'aliénation à l'Autre, mais, en même temps, lui autorise un mouvement de séparation vis-à-vis de celui-ci – la représentation instaurant nécessairement de la distance, ce dont il a déjà été question. La mortification, pour partielle qu'elle soit, du sujet de la représentation – le manque instauré –, s'avère donc absolument vitale pour une mise à distance de l'altérité, qui risque toujours de déchirer ce voile salutaire – sous forme

²⁴ Cf. *ibid.* : le « plan de composition » est le plan propre à l'art, sur lequel se créent donc, non plus les concepts philosophiques, mais les sensations – percepts et affects.

²⁵ Cette assimilation sera précisée dans la suite de ce chapitre.

²⁶ Dans le texte intitulé « Diderot. Le paradoxe et la mimèsis », in *L'imitation des Modernes (Typographies 2)*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 25. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce texte et cette question, dont nous ne donnons ici qu'un très bref avant-goût.

²⁷ Tel est d'ailleurs ce qui constitue le nœud de l'hypothèse de Pierre Piret, dont nous parlerons ultérieurement, dans son étude de la dramaturgie de Crommelynck (*Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, éd. Labor, coll. « Archives du futur », 1999).

²⁸ Une précision importante s'impose afin d'éviter tout malentendu : par rapport aux deux champs évoqués ci-dessus, la psychanalyse présente cette différence qu'elle ne s'est jamais basée sur l'*épistémè* de la représentation. Au contraire, son émergence est à situer au point de rupture avec cette *épistémè*, rupture à laquelle elle a elle-même contribué pour une grande part.

notamment de ce qui a échappé à l'opération de représentation dans les deux ordres imaginaire et symbolique, à savoir les objets « a » incarnant le Réel.

En outre, on tirera ici profit de la psychanalyse en ce qu'elle nous permet une première approche, ne serait-ce qu'intuitive, de la différence entre la mise en crise de la représentation et les affects hostiles qu'un sujet peut éprouver pour celle-ci. Chez le psychotique, l'expérience de la représentation comme danger, comme menace, provient de l'absence de distance, de cette séparation qui est le corollaire de l'aliénation dans le nœud symbolico-imaginaire : se crée alors un manque du manque, disions-nous dans le chapitre précédent, à propos de l'éveil de l'angoisse – signal d'alerte du danger de ce qui « ne manque pas », ce non-refoulé. Pour le psychotique, donc, « ça ne manque jamais assez » : toutes ces constructions du Logos, toutes ces figures du Signifiant-maître despotique – autant de machines qui l'envahissent, le pénètrent, le traversent, le blessent. D'où la haine envers les formes de la représentation que peut éprouver le sujet terrifié par leur présence trop consistante.

Toutes les philosophies, toutes les expériences artistiques – théâtrales en particulier – qui ont cherché à déconstruire la représentation ne sont bien entendu pas nécessairement le fait d'un sujet psychotique. La « mise en crise » de la représentation – quelquefois annoncée, avec exagération, comme sa destruction, puis la tentative de création d'un « au-delà » de la représentation – en est plutôt une traversée, qui, après avoir « radiographié » ses lois, vise à les subvertir pour ne plus avoir à s'y soumettre. Beaucoup de ceux qui s'y sont confrontés, ceux-là mêmes qui ont été le plus loin suivant cette ligne, ou avec le plus de force, témoignent cependant d'une hostilité parfois farouche envers ces lois vécues comme despotiques. Colère nietzschéenne, pour prendre ce cas marquant, contre la métaphysique « nihiliste » de la Vérité, de la dialectique et de la mauvaise conscience ; même déchaînement chez Artaud envers un théâtre qui brime les puissances de la vie, l'expression immédiate du corps. Les forces actives de la cruauté – dont le théâtre constitue l'instrument par excellence²⁹ –, sous le signe de l'excès qui défie la juste mesure, débordent la rationalité représentationnelle et renversent ses normes nihilistes, afin de reconstruire ensuite d'autres formes, unies aux forces de la vie.

Pour beaucoup de ces auteurs, artistes, « penseurs », l'expérimentation d'une traversée de la représentation a souvent été motivée par une forme, plus ou moins durement éprouvée, de haine contre celle-ci. Si l'*épistémè* de la représentation leur est apparue comme un ennemi à combattre, avec une telle violence, c'est qu'ils devaient d'une certaine façon lui vouer un peu de cette haine née d'une peur pathologique. Non que l'on puisse, sans nuance, diagnostiquer chez eux une psychose, certes, mais plutôt qu'ils nous montrent que nous portons tous, à des degrés divers, une part de ce traumatisme lié à une faille, même infime, dans notre constitution originaire. D'aucuns ont pu, avec éclat, retourner cette haine et cette angoisse en force d'invention, intensité créatrice de pensée ; tracer des lignes de fuite,

²⁹ Camille Dumoulié, dans son ouvrage très éclairant sur la question de la cruauté chez Nietzsche et chez Artaud, parle du théâtre et de ses rites comme du lieu par excellence où « se pose la question du sens et s'inaugure une réflexion sur le langage, la quête des forces passant par celle des formes » (DUMOULIÉ (C.), *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1992, p. 29).

dirait Deleuze, une « ligne abstraite ». Deleuze justement, qui, tout comme Beckett, compte sans nul doute parmi ceux-là. Ceux qui ont affronté le drame, qui ont cherché à « dramatiser », sans relâche, les significations figées : ne pas se contenter d'une essence unique des choses, de ne poser la question que sous la forme du « qu'est-ce que ? », mais affronter celle du « qui ? » – qui parle, quelle voix, d'où, de quel *point de vue* ³⁰ ?

1. Crise de l'image de la pensée...

Changer l'image de la pensée, signifie, pour Deleuze et Guattari, réorienter le plan sur lequel nous nous situons ; transformer l'espace, ou plutôt transformer notre *perspective* dans l'espace, notre angle de vue ; c'est aussi changer de temps, mettre fin à une époque pour en ouvrir une autre ; bref, opérer toute une délocalisation spatio-temporelle, un « voyage sur place en intensité » – le vrai voyage du nomade. Voilà ce qu'a été – ce qu'est encore – la « crise » de la représentation : un bouleversement stratigraphique, dirait Deleuze en parlant de l'archéologie dans *Les mots et les choses* de Foucault – passage d'une « strate » de pensée à une autre³¹, saut hors d'un plan vers un autre. Or la pensée n'est pas seulement l'affaire de la philosophie, loin de là : elle est celle de la science également, et de l'art. La création d'une nouvelle image de la pensée implique donc un renouveau épistémologique aussi bien qu'esthétique. En ce qui concerne ce dernier, nous verrons comment le concept d'*esthémè*, forgé par Catherine Kintzler à partir des travaux de Foucault, permet de rendre compte de la mise en crise de la représentation – sur la scène principalement – comme l'abandon d'une « strate » esthétique historiquement situable.

Toutefois, le changement de ligne de pensée, ce bouleversement épistémique, s'il s'est avéré effectivement ancré dans la réalité de l'histoire occidentale, n'en a pas moins conduit à ce que l'on pourrait appeler un « effet de crise » : soit le développement, pourrait-on dire, d'un discours d'amplification de la rupture, suite à un « durcissement », une forme de caricature de l'image de la pensée pertinente dans les strates précédentes. Ainsi, on s'est parfois forgé une image de la représentation chez les Grecs, puis à l'époque classique, qui certes n'est pas fausse, mais n'en a pas

³⁰ Nous faisons référence à cette communication de Deleuze intitulée « La méthode de dramatisation » : la dramatisation du concept, c'est la reconnaissance du processus de différenciation à l'œuvre, qui explique l'abandon de la signification unique, préjugée par la question « qu'est-ce que ? », au profit des « qui, comment, où, quand, combien ? ». « Lorsque je demande *qu'est-ce que ?*, je suppose qu'il y a une essence derrière les apparences, ou du moins quelque chose d'ultime derrière les masques. L'autre type de question, au contraire, découvre toujours d'autres masques derrière un masque, des déplacements derrière toute place, d'autres "cas" emboîtés dans un cas » (DELEUZE (G.), « La méthode de dramatisation », in *L'île déserte et autres textes Textes et entretiens 1953-1974*, éd. par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 159).

³¹ Les strates ou « formations historiques » des époques consécutives ont d'ailleurs déterminé ce qu'il était possible d'y voir, ou d'y percevoir – en d'autres termes la perspective adoptée à partir du plan. « Une époque ne voit que ce qu'elle peut voir, mais voit tout ce qu'elle peut indépendamment de toute censure et répression en fonction des conditions de visibilité, tout comme elle énonce l'ensemble de ce qu'elle peut énoncer » (cf. « Sur les principaux concepts de Michel Foucault », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 230).

moins tendance à radicaliser et aplanir les nuances, de façon à rendre cette dernière plus aisément critiquable. Aussi estimons-nous qu'une mise au point s'impose à propos de ce qu'est la représentation, et de ce qu'a été la *mimèsis* – son nom grec –, puisque là où l'on pourrait ne voir que cassures et subversions décisives, il y aurait en réalité des ponts, des continuités insoupçonnées. Remonter aux sources du concept nous permettra par ailleurs de mieux cerner sur quelle logique – quel logos – s'appuie la représentation (ou la *mimèsis*) et surtout ce qu'implique un tel discours, comment il déblaie déjà lui-même la voie de sa propre « mise en crise ».

a. Premier séisme stratigraphique : rupture d'*épistémè*

L'archéologie du savoir qu'entreprend Michel Foucault dans *Les mots et les choses* débute avec quelques pages devenues célèbres qui nous proposent d'observer le plus fameux des tableaux de Vélasquez, *Les Ménines*. Au terme de ces pages, il conclura : « peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître »³². Au-delà de l'anecdote et des personnages, c'est en effet un *espace* que l'artiste a représenté, l'espace d'un savoir – quelque chose qui tient de la pureté abstraite du plan et de la perspective que celui-ci induit. Qui plus est, cet espace se situe tant à l'intérieur du tableau qu'à l'extérieur, dans le champ du visible aussi bien que dans le hors-champ : car le vide que ce tableau appelle, comme sa limite et son origine, est plus essentiel encore que les éléments peints. Il est un point, en effet, qui ne rentre pas dans le cadre de l'image, un point de perspective idéal par rapport auquel la représentation se construit – son espace, la carte de ses lignes – et s'affirme en tant que représentation. Ce point central, cette « case vide » est celle du sujet – du sujet de la représentation, qui, dans ce tableau, se trouve être le souverain d'Espagne. À double titre, donc, Deleuze l'appelle « la place du roi »³³ : place de Philippe IV, mais aussi place privilégiée du sujet, de tout sujet, absent et pourtant au centre de l'œuvre. « À mesure qu'on lit ces pages très belles de Michel Foucault, on voit se dégager à la fois les éléments et les moments de ce qu'on appelle une représentation : son système d'identité, de différence, de redoublement et de réflexion, son espace propre, jusqu'à ce vide essentiel désignant le personnage pour qui toute la représentation existe, qui se représente lui-même en elle, et pourtant n'y est pas en personne présent – "la place du roi" »³⁴.

³² FOUCAULT (M.), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 31. Remarquons déjà, pour anticiper un peu ce que nous développerons de la spécificité du théâtre dans la problématique de la représentation, que le « tableau », espace de la représentation par excellence, est aussi une notion théâtrale. Il n'est certainement pas anodin qu'une pièce puisse être découpée en tableaux : la scène n'est-elle pas l'espace où se joue la représentation de la représentation ?

³³ Dans ce texte publié pour la première fois en 1966 dans *Le nouvel observateur*, « L'homme, une existence douteuse », in *L'île déserte et autres textes*, op. cit., p. 125.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

Croisés vers et depuis cette place, un trio de regards : celui du modèle à l'instant où il est peint, celui du peintre, et enfin le nôtre, notre regard de spectateur. Regard triplement absent, donc, mais qui témoigne du fait que « l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit »³⁵. Et pourtant, ce regard invisible se retrouve malgré tout projeté dans les détails du tableau : le peintre derrière sa toile, le spectateur sur le seuil à l'autre bout du tableau, enfin le roi lui-même, avec sa reine, dans le reflet de la glace. Voilà le vide soudain rendu visible, par l'image spéculaire : grâce au truchement du miroir nous est restituée une représentation du modèle de façon entièrement transparente, quasi immédiate – puisque le miroir n'est lui-même qu'une surface invisible. Aussi l'image du souverain intronise-t-elle la « souveraineté de l'identique »³⁶, fondement de l'espace de la représentation à l'âge classique. Toutefois, le lecteur-spectateur observera, avec Foucault, la feinte qu'organise l'artifice du reflet : sans doute celui-ci cache-t-il plus encore que ce qu'il ne montre – la place du peintre, celle du spectateur. De fait, l'auteur de la représentation se voile autant qu'il se dévoile, absent et présent, interne et externe à la fois à son œuvre ; c'est que la place du roi, celle du sujet, ne peut être occupée dans la représentation, vouée à demeurer cette case vide qui la rend possible. « *L'homme n'existe pas et ne peut pas exister* dans cet espace classique de la représentation. [...] Il n'existe pas "comme réalité épaisse et première, comme objet difficile et sujet souverain de toute connaissance possible" »³⁷.

Le sujet, dès lors, ne pouvait surgir en tant que tel, avec toute sa profondeur et sa part d'obscurité, qu'une fois écroulé l'ordre épistémique de la représentation, fêlée la surface du miroir qui en assurait la transparence³⁸. Aussi vit-on naître une nouvelle image de la pensée, laquelle prit pour cible cela même qui lui était auparavant interdit – l'impossible à penser, le point extérieur qu'était l'homme, la place vide du roi ; et ce qui désormais devait constituer le point originaire de cette pensée, son « dehors » indispensable, c'était la fêlure elle-même, la faille que rien ne referme. « La fêlure ne peut pas être comblée, parce qu'elle est l'objet le plus haut de la pensée : l'homme ne la comble ou ne la recolle pas, la fêlure au contraire est dans l'homme la fin de l'homme ou le point originaire de la pensée »³⁹. *A contrario*, la représentation, on le sait, s'était établie comme *épistémè* nouvelle, à l'âge classique, en substituant l'*identité* à la *ressemblance* : l'image de la pensée classique suppose en effet la claire et distincte séparation entre identité et différence – la première reconnue comme hiérarchiquement supérieure à la seconde. Quant aux signes, lesquels s'étaient tissés en réseau épais et opaque dans la pensée renaissante, il devenait impératif que soit fondée dorénavant leur « pure

³⁵ FOUCAULT (M.), *op. cit.*, p. 31.

³⁶ Cf. DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 127.

³⁷ *Ibid.*, p. 126, Deleuze y citant FOUCAULT (M.), *op. cit.*, p. 321.

³⁸ Nous sommes bien consciente du fait que la volonté d'être synthétique dans notre présentation de l'ouvrage extrêmement dense et détaillé de Foucault la caricature quelque peu. Nous avons dû, dans un premier temps du moins, sacrifier d'importantes nuances à l'exigence de concision. Nous aurons cependant l'occasion de corriger ce défaut, partiellement en tout cas, dans les pages qui suivent. Du reste, on notera que cette façon peu nuancée de comprendre la représentation, en tant que fondement épistémologique, n'est pas totalement étrangère à notre propos, puisqu'elle a joué un rôle dans la « crise » dont il va être question.

³⁹ *Ibid.*, p. 128.

dualité » : le signifiant restant ainsi entièrement ordonné et transparent à ce qu'il représente, sans qu'aucun intermédiaire ne vienne troubler l'immédiateté de leur relation. Aussi personne ne sera-t-il surpris de découvrir que le paradigme même du signe classique devient le tableau, représentation qui se donne à voir – telles *Les Ménines* – en tant que représentation : « c'est qu'en effet le tableau n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît représenté que par une représentation »⁴⁰. Ainsi l'espace du savoir classique, représentationnel, s'ouvre comme celui du tableau.

Dans un tel espace de pensée, le rapport du naturel à l'artificiel – le rapport mimétique – n'apparaît pas comme éminemment problématique. La raison en est qu'entre l'imitation naturelle et la convention arbitraire, il n'y a pas, à l'âge classique, d'alternative : au contraire, l'artificiel est lui-même fondé en nature, et la nature n'apparaît pas autrement que pétrie par l'artifice humain, espace structuré grâce à une construction mentale. Artifice et nature, dès lors, bien loin de s'opposer, se complètent mutuellement ; là où il y a imitation du naturel, il y a nécessairement une part prise par la *tèchnè* humaine. Aussi l'ontologie de la représentation se caractérise-t-elle par l'absence de néant et la continuité absolue de l'être⁴¹ : l'être se laisse entièrement représenter, il peut être manifesté par la présence de la représentation, c'est-à-dire être nommé par le langage. Car précisément, au langage est dévolue la fonction de nommer l'être des choses⁴², dès lors que le verbe « être » assure l'intégrité d'un système – entièrement artificiel ou entièrement naturel, peu importe – dans lequel différence et identité sont clairement départagées ; un système où le sens, né de la transparence du signe, traduit sans faille la vérité de l'identique.

C'est à la fin du XVIIIe que se produisit une nouvelle rupture épistémologique – un deuxième glissement de terrain –, rupture qui substitua à la précédente une autre strate de savoir, sur laquelle de nouveaux éléments devenaient dicibles et visibles⁴³. En contrepartie, la représentation devait alors perdre son pouvoir fondateur assurant auparavant le lien entre les énoncés et les choses dans l'espace du tableau : savoir et pensée se retirèrent hors de l'espace de la représentation. « C'est un décalage infime, mais absolument essentiel et qui a fait basculer toute la pensée occidentale : la représentation a

⁴⁰ FOUCAULT (M.), *op. cit.*, p. 79.

⁴¹ Foucault conclut à propos de la quintessence métaphysique des XVIIe et XVIIIe siècles, dont l'un des grands principes réside dans la mise en ordre – le classement selon l'attribution de l'identité et de la différence : « la mise en ordre de l'empiricité se trouve ainsi liée à l'ontologie qui caractérise la pensée classique ; celle-ci se trouve en effet d'entrée de jeu à l'intérieur d'une ontologie rendue transparente par le fait que l'être est donné sans rupture à la représentation ; et à l'intérieur d'une représentation illuminée par le fait qu'elle délivre le continu de l'être » (*cf. ibid.*, p. 219).

⁴² « On peut dire que c'est le Nom qui organise tout le discours classique ; parler ou écrire, ce n'est pas dire les choses ou s'exprimer, ce n'est pas jouer avec le langage, c'est s'acheminer vers l'acte souverain de nomination, aller, à travers le langage, jusque vers le lieu où les choses et les mots se nouent en leur essence commune, et qui permet de leur donner un nom » (*ibid.*, p. 133).

⁴³ Une strate de pensée ou *épistémè* détermine en effet ce qu'une époque est capable de voir et d'énoncer. D'où cette définition de Deleuze : « bref, chaque strate, formation historique ou positivité est faite de l'entrelacement des énoncés déterminants et des visibilités déterminables, en tant qu'ils sont hétérogènes, mais cette hétérogénéité n'empêche pas leur mutuelle insertion » (DELEUZE (G.), « Sur les principaux concepts de Michel Foucault », in *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 232).

perdu le pouvoir de fonder, à partir d'elle-même, dans son déploiement propre et par le jeu qui la redouble sur soi, les liens qui peuvent unir ses divers éléments. Nulle composition, nulle décomposition, nulle analyse en identités et en différences ne peut plus justifier le lien des représentations entre elles »⁴⁴. En effet, le « décalage infime » sonna le glas de la suprématie de l'identité, qui fondait le système métaphysique de la vérité par la subordination de la différence. Dans tous les domaines de la vie et de la pensée apparut à ce moment un tiers externe qui échappait à la représentation et allait désormais reprendre ce rôle qu'elle jouait, tandis que l'Histoire, le temps, devenait le facteur général d'organisation interne au sein de chacun de ces domaines. D'une part, donc, les choses, comme libérées de la représentation, y gagnaient leur espace-temps propre, extérieur à la représentation ; d'autre part, la représentation elle-même se subordonnait à une subjectivité qui acquérait une épaisseur – un héritage historique, collectif et individuel –, à partir duquel elle essayait de savoir. De la sorte, « la représentation est en voie de ne plus pouvoir définir le mode d'être commun aux choses et à la connaissance. L'être même de ce qui est représenté va tomber maintenant hors de la représentation elle-même »⁴⁵.

Conséquence évidente de cette transformation de l'image de la pensée : au langage est octroyé un statut différent – « le langage devenu objet », dit Foucault. Lorsque s'effondre l'ordre de la représentation, celui-ci perd en effet son rôle de support immédiat de la représentation – immédiat grâce à la transparence entière du signe –, fonction qui garantissait la connaissance – c'est-à-dire la nomination de l'être. D'une façon similaire à ce qu'il advient du sujet, le langage se dote d'une épaisseur propre et devient par là un objet de connaissance – quoiqu'un objet au statut particulier, puisqu'il demeure bien entendu le médium de tout savoir. C'est alors que survient l'avènement de la littérature dans son sens moderne : l'acte d'écriture en tant que tel prend de la valeur dès le moment où le langage s'affirme en soi, par et pour lui-même, moment où le mot gagne une matérialité dont, comme signe dans les représentations, il était jusque là dépourvu. Ainsi commence l'aventure de l'écriture, de chaque écriture, reconnue dans toute sa singularité.

Tandis que le langage perd dès à présent son statut d'outil premier de la connaissance dans l'espace de la représentation, l'homme, qui d'une certaine façon n'existait pas à l'âge classique – figé dans la posture du roi –, s'entoure d'un voile d'obscurité mystérieux dès lors qu'il devient – lui, le souverain du tableau ! – un objet de savoir parmi d'autres, au même titre que le langage. Toutefois, cet objet de connaissance nouveau ne se constitue en tant que tel qu'en se posant également comme le lieu de non-savoir, l'abîme insondable de la pensée. Là où le *cogito* s'imposait dans toute sa claire évidence, où l'affirmation du sujet impliquait presque mathématiquement celle de l'être, la question de la subjectivité devient désormais un véritable problème. De fait, la part d'altérité qui traverse le moi et détruit le règne de l'Identique posera dorénavant question. Il n'y a pas jusqu'à l'origine même de l'homme qui ne se pare dès à présent de ténèbres : barrée, irrémédiablement frappée par la perte, elle

⁴⁴ FOUCAULT (M.), *op. cit.*, pp. 251 et 252.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 252 et 253.

n'est plus connaissable que partiellement, puisqu'elle se retire éternellement, engloutie dans les abysses de l'Histoire – cette Histoire dont nous expérimentons le flux, nous qui vivons toujours dans le déjà commencé. En réalité, l'impensable, le « dehors de la pensée », comme dirait Deleuze, s'immisce au cœur du savoir comme sa limite et son origine à la fois – dehors coextensif à l'espace éclaté du sujet, dont l'ombre forme ce à partir de quoi il devient possible de le connaître. « L'homme et la pensée », conclut Foucault, « sont, au niveau archéologique, des contemporains. L'homme n'a pas pu se dessiner comme une configuration dans l'*épistémè*, sans que la pensée ne découvre en même temps, à la fois en soi et hors de soi, dans ses marges mais aussi bien entrecroisés avec sa propre trame, une part de nuit, une épaisseur apparemment inerte où elle est engagée, un impensé qu'elle contient de bout en bout, mais où aussi bien elle se trouve prise »⁴⁶.

De par son nouveau statut d'objet de connaissance, l'homme fait donc désormais l'expérience de son incontournable finitude⁴⁷ ; laquelle reste d'ailleurs la condition première de l'entrée du sujet humain dans le champ de la connaissance ; connaissance infinie, quant à elle, puisque l'être de l'homme, ainsi que l'être du langage qui assurerait cette connaissance, demeurent par nature incompatibles dans la pensée occidentale. Aussi les sciences dites « humaines », fondées suite à ce changement épistémique, constituent-elles autant le point de départ que la remise en question de tout savoir. À la fois dangereuses pour les autres domaines de connaissance et fragiles, précaires dans leur construction épistémologique, elles occupent une position décalée – position « méta- » ou « hypo-épistémologique » : celle-ci a pu bien souvent les desservir, lorsqu'on les a décriées comme « floues », voire inutiles – parce que redoublant, à l'intersection de toutes les sciences, leur savoir sur un autre plan, le plan de l'humain. Ces sciences, toutefois, font bel et bien partie intégrante de l'*épistémè* moderne – dont l'Histoire est mère –, une image de la pensée ou plan sur lequel l'homme, le sujet, a soudain surgi comme l'inventeur et le problème à la fois du savoir.

b. Second séisme stratigraphique : rupture d'*esthémè*

On en conclura que « l'archéologie des sciences humaines » met en avant une cassure épistémologique capitale, celle qui fait passer de l'espace pictural, espace par excellence de la représentation, à la strate de la modernité. Sur cette strate, l'homme est devenu la question première de la connaissance ; tandis que, lorsqu'il était maître de la représentation, le sujet créait une béance au cœur même de celle-ci – béance indispensable, « place du roi » –, le voilà maintenant mis en question, happé dans le champ même du savoir. Or l'*épistémè* d'une époque, nous l'avons dit, ne demeure étrangère à aucun domaine de pratique de la pensée : c'est elle qui détermine en effet les différents plans, les « dehors » ou « coupes sur le chaos », d'après lesquels va s'exercer la pensée. L'art possède

⁴⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁷ C'est en recherchant son origine que l'homme découvre sa finitude, qui apparaît « dans le rapport insurmontable de l'être de l'homme au temps » (*cf. ibid.*, p. 346).

donc également son plan propre, son image de la pensée articulée à l'*épistémè* de l'époque. Par ailleurs, le travail de Catherine Kintzler part de ce constat ⁴⁸, qui, à la suite de Foucault, explore l'*épistémè* de la représentation à l'âge classique. En effet, Catherine Kintzler établit une continuité forte entre choix poétiques et choix philosophiques, dont, pour l'époque classique, Aristote serait l'origine et Descartes le moteur. Toute esthétique s'articule ainsi sur une philosophie complète, une ontologie fondamentale, avec laquelle elle est en harmonie – ou en rupture, dans le cas où elle anticiperait son renouvellement. De là le concept inventé par Catherine Kintzler, celui d'*esthémè* : concept directement inspiré de Foucault, aux recherches duquel elle donne une orientation résolument esthétique. Elle-même conclut d'ailleurs l'explicitation de sa méthodologie par ces mots : « l'effet attendu d'une telle quête conduit davantage sur une voie ouverte par Michel Foucault : dégager le socle archéologique de nature philosophique qui soutient et rend possible une production et une pensée esthétiques. Pour désigner cet effet général, dont l'étude de l'opéra classique français se veut un cas particulier et exemplaire, on propose le concept d'*esthémè* »⁴⁹.

C'est donc, au sein de l'esthétique, le théâtre en particulier qui intéresse Kintzler – ainsi que l'opéra, qu'elle traite comme une matière poétique théâtrale jointe à un langage musical qui lui serait consubstantiel : grâce à l'observation de l'expérimentation à l'œuvre pour et sur la scène vont se dégager, de manière exemplaire, les lois de la représentation de l'âge classique, en continuité avec la poétique de l'Antiquité, ainsi que les ruptures esthétiques qui y ont mené et qui s'ensuivront. Car il s'agit bien, pour Kintzler, d'utiliser le syntagme de « lois de la représentation » : dans la ligne de ses choix méthodologiques, l'auteur parle de « conditions de possibilité de toute expérience théâtrale »⁵⁰, en un sens kantien – se revendiquant par ailleurs davantage de la première *Critique* que de la troisième ; soit des conditions de possibilité enracinant la liberté de l'invention poétique dans les contraintes que constitue l'attente du spectateur – un spectateur idéal, sujet transcendantal de cette esthétique. Il est donc bien question de lois au fondement de l'expérience théâtrale – expérience commune aux poètes et aux spectateurs –, lois qui ne se sont jamais données comme éternelles et universelles, mais au contraire élaborées par et pour une époque donnée, articulées à l'image de la

⁴⁸ Voir KINTZLER (C.), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, [Paris], éd. Minerve, 1991.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30. Si nous approuvons pleinement l'invention du concept d'*esthémè*, qui assure un rapport étroit entre le plan de création artistique et le plan de création philosophique (création conceptuelle), tous deux liés par une *épistémè* commune, nous voudrions toutefois apporter une légère nuance à cette affirmation – légère mais importante au regard de la perspective philosophique de Deleuze : la philosophie d'une époque ne se présente pas comme un « socle » qui rendrait possibles les choix esthétiques de celle-ci. C'est-à-dire que nous ne pensons pas qu'il y ait priorité ou antériorité du plan philosophique par rapport au plan artistique. La philosophie est une pratique de la pensée, pratique conceptuelle, qui n'a pas de privilège par rapport aux autres et ne se confond pas avec l'*épistémè* générale d'une époque. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, en effet, Deleuze et Guattari dévient à la philosophie cette tâche couramment mais trop rapidement admise de « réfléchir sur » les autres domaines de savoir ou de savoir-faire – et, partant, la position « méta » de la philosophie. Ceci soulève donc l'enjeu, de taille, du rapport entre philosophie et arts – ou, plus particulièrement, philosophie et littérature – enjeu sur lequel nous reviendrons en fin de chapitre.

⁵⁰ Voir son introduction, p. 21.

pensée de celle-ci : une législation patiemment échafaudée par l'expérimentation poétique⁵¹. En l'occurrence, le théâtre français « classique » se caractérise par le choix de ses auteurs – auteurs et théoriciens à la fois, les deux vont immanquablement de pair – de créer des règles sur le modèle d'une législation naturelle, basée sur la conception cartésienne de la nature, dont le noyau serait formé par le trio des règles de vraisemblance, de nécessité et de propriété.

La poétique d'Aristote est donc demeurée la principale source d'inspiration des auteurs classiques pour bâtir les fondements de cette législation : du philosophe grec, ils ont retenu la plus grande leçon et, sans doute, ce qui fait toute son originalité – ainsi que la source de nombreuses ambiguïtés et malentendus –, à savoir la visée du plaisir du spectateur comme règle principale. Or ce plaisir n'est atteint que si l'œuvre répond d'une certaine façon à l'attente du spectateur – subjectivité idéale, ne l'oublions pas⁵² –, réponse à une attente qui provoquera chez lui le plaisir de (re)connaissance. Ainsi, Aristote : « dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. [...] En effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui »⁵³. Le plaisir de (re)connaissance est donc bien le but poursuivi par le dramaturge dans l'acte de la *mimêsis* – pour nommer dès à présent ce concept crucial de *La poétique* : or l'acte de *mimêsis* intervient dans l'élaboration du *muthos*, la fable narrative, c'est-à-dire, selon les termes de Catherine Kintzler, l'acte de création d'un monde, propre à toute

⁵¹ Il est un critique qui a su habilement rebondir sur l'ouvrage de Catherine Kintzler pour proposer à son tour une étude du théâtre classique français : il s'agit de François Regnault, auteur de *La doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*. Il y étudie principalement la poétique de Corneille, celle de Racine et de Molière, qui, selon ses dires, seraient fondées sur « un nouage spécifique entre un certain principe de plaisir et la rencontre de certaines lois de la représentation théâtrale, que la poétique convertit en règles et qui, comme celles de la langue, oscillent entre une acceptation normative et un usage expérimental » (Cf. REGNAULT (Fr.), *La doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Paris, éditions Hatier, 1996, pp. 9 et 10). Forte de ce lien, que reconnaît déjà Kintzler, entre expérience – créativité – et légalité – contrainte –, lien nécessaire à la poétique théâtrale, se profile la conception d'une certaine « essence » du théâtre. Celle-ci ne serait en aucun cas « prédonnée », précédant l'acte poétique, mais se situerait toujours, au contraire, à l'horizon de cette pratique, comme la visée même de celle-ci.

⁵² Dans *La poétique*, Aristote postule déjà, implicitement, l'existence de cette subjectivité que Kintzler appelle « transcendantale » : ses deux traducteurs et commentateurs Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot parlent ainsi de « spectateur théorique » ou de « récepteur idéal », dont la satisfaction reste la visée, voire la norme, de la représentation. Ainsi, la position de « spectateur » tend à apparaître comme un rôle à endosser par chacun des individus composant le public d'une représentation, de la même façon que l'acteur vis-à-vis de son personnage. Cette idée d'une identification nécessaire entre les spectateurs et le spectateur, idéal, est avancée par Denis Guénoun dans son essai *Le théâtre est-il nécessaire ?* : « le spectateur n'est nulle part », observe-t-il, « sinon dans l'imaginaire théâtral » (cf. GUÉNOUN (D.), *Le théâtre est-il nécessaire ?*, [Belval], Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, pp. 93 et 94).

⁵³ ARISTOTE, *La poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 43. Ce que les traducteurs de la présente édition française commentent de cette façon : « le plaisir que procure la représentation en tant que telle est un plaisir de *reconnaissance*, plaisir intellectuel de mise en relation de la forme représentée (créée par représentation) avec un objet naturel connu par ailleurs. Or le plaisir propre à la reconnaissance tient précisément au fait que le tableau *n'est pas* la réplique exacte de l'objet. Au contraire, le tableau, qui abstrait du modèle la *forme propre*, sollicite les facultés de raisonnement (*sullogizesthai*) et procure, dans la reconnaissance, le plaisir de découverte qui est simultanément plaisir d'étonnement (*thaumazein*) et plaisir d'apprendre (*manthanein*) » (voir les commentaires détaillés des deux traducteurs, *ibid.*, p. 165). Ceci nous introduit au débat qui est au cœur même de l'activité mimétique, celui de la part de création esthétique dans la représentation d'un objet « naturel ». Ce débat sera traité de façon plus approfondie dans la section suivante.

fiction⁵⁴. De surcroît, ce monde représenté, inventé dans le *muthos*, pour rencontrer cette attente particulière du spectateur, doit respecter deux lois primordiales, le vraisemblable et le nécessaire. Puisqu'il ne s'agit pas de reproduire exactement le monde « réel », mais d'en donner une version qui favorisera le plaisir recherché, s'instaure ainsi, dans l'activité poïético-mimétique, un nouveau rapport à la vérité. Du vrai au vraisemblable, ce nouveau rapport qu'inaugure l'esthétique classique a soulevé nombre de débats de caractère éthique, voire même des querelles aussi virulentes que passionnées.

L'époque classique, époque théâtrale s'il en est, avec ses grands dramaturges et théoriciens du théâtre, a hérité de façon tout à fait pertinente des échafaudages aristotéliens pour une poétique essentiellement dramatique : comme nous l'avons vu, le principe de plaisir reste la sacro-sainte règle, et le débat sur la vérité dans la représentation n'y est certes pas étranger. Toutefois, entre antiquité et classicisme, l'*épistémè* a changé : au XVII^e siècle, lorsque la représentation devient l'espace de la pensée, s'inaugure une esthétique proprement cartésienne – laquelle garde toutefois une grande dette envers Aristote –, en parfaite concordance avec cet espace. De fait, la nature, pour le classicisme, se présente comme un espace que peuvent appréhender les mathématiques et la géométrie, espace dont les sciences se chargent d'étudier les lois : en d'autres termes, c'est une nature entièrement légalisée qu'il va s'agir d'« imiter », pour recréer dans le domaine de l'esthétique une semblable juridiction naturelle. On parlera dès lors d'une naturalité théâtrale sur laquelle s'appuiera ce qu'il est possible de représenter, c'est-à-dire, en définitive, la légitimité des règles de la poétique⁵⁵.

Ainsi est née progressivement l'idée d'une autonomie radicale de la représentation – au sens d'une création d'ordre fictif : dans une perspective tout à fait kantienne, la représentation viserait la conquête de sa liberté absolue grâce aux lois qu'elle se donne à elle-même. De surcroît, ces lois définissent à quelles conditions, induites par l'horizon de rencontre d'une subjectivité transcendante – le spectateur –, à quelles conditions l'esthétique doit, par nécessité, produire un monde *autre*, une vérité propre, et de quel ordre doit être cette vérité. Il s'agit là du socle « naturel » – visant l'objectivité – de la règle première, l'obligation de vraisemblance : sous cet aspect, le théâtre peut être dit « cosmologique », puisqu'il est tenu d'inventer un monde dans lequel il règle, sous certaines contraintes, sa propre vérité. Dans la droite ligne d'une telle conception de la représentation s'est alors produit un glissement au cœur d'une notion extrêmement controversée, la *catharsis*. Ce glissement, opéré notamment par Corneille, a fait basculer la nature de la polémique, d'une question d'ordre éthique, vers une question proprement esthétique. Il retournait en effet du passage d'une compréhension de la *catharsis* comme « purgation » – opération de nature morale, puisqu'il s'agissait

⁵⁴ Nous verrons d'ailleurs comment, pour l'auteur, le terme « fiction » est devenu le terme moderne qui s'est substitué successivement à « *mimèsis* » et « représentation ».

⁵⁵ Citons quelques lignes de Catherine Kintzler pour appuyer cette idée : « c'est en effet dans le concept de nature qu'ils [les théoriciens de l'âge classique] puisent la légitimité ultime de la régularité théâtrale ; non pas une nature empiriquement observable, mais une *nature légale*, pensée, soit en conformité rigoureuse (pour le théâtre dramatique), soit en analogie (pour le théâtre lyrique) avec la nature telle que la conçoit la science classique. Une nature de théâtre, fondatrice du théâtre, c'est alors une législation naturelle et théâtrale possible, elle doit pouvoir apparaître comme un représentable *a priori*. La régularité du théâtre classique se présente comme une physiologie pure du théâtre » (KINTZLER (C.), *op. cit.*, p. 136).

de se défaire de passions trop impulsives, jugées nocives – vers celle d'une « épuration », geste purement esthétique de sublimation de l'excès⁵⁶. En découle la légitimité de la règle de bienséance : la violence « esthétique », soumise à un processus d'épure artistique, ne peut être montrée, présentée, mais bien *dé-montrée, re-présentée*. De la sorte, elle acquiert une force et une « vérité » nouvelles⁵⁷, qui à leur tour favorisent la finalité éthique de la représentation – et voilà la boucle bouclée.

Fondée sur le sol de la légalité « naturelle » du monde créé par la représentation, la loi de vraisemblance, à laquelle s'ajoutent celles de la nécessité (suppression de l'inutile) et de la propriété (homogénéité, dans l'enchaînement causal des événements notamment), définit exactement le point d'*auto-nomie*, point où la liberté d'invention du dramaturge croise la contrainte de l'attente du spectateur. Il semblerait que la fameuse règle des trois unités se situe au même croisement⁵⁸, centre névralgique de la poétique classique, à telle enseigne qu'elle pourrait presque en avoir été comme mathématiquement « déduite ». Aux yeux de François Regnault, cette question des trois unités dans le théâtre classique constitue le nœud même de l'esthétique qui le sous-tend : « le théâtre classique, à condition de lui rendre cette "règle des trois unités" qui est son symbole et sa *question*, revendique, sur un fond d'éternité dans le temps, et d'infinité dans l'espace, l'essence parfaite d'une action conforme à la nature humaine, supposée la même toujours et partout »⁵⁹. Somme toute, cette règle ne ferait alors que « révéler au théâtre ce qu'il était depuis toujours. [...] La règle des trois unités est la chose la plus naturelle du théâtre »⁶⁰. De ce fait, la plus évidente des trois, l'unité d'action, constitue en réalité la condition *sine qua non* de la vraisemblance, ainsi que de la loi de nécessité, qui suppose l'unification du drame : elle paraît même à ce point en dépendre qu'Aristote, comme le fait remarquer Regnault, en fait la pierre de touche de ce qui différencie le théâtre de l'épopée.

⁵⁶ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ont fait le choix de traduire « *catharsis* » par « épuration » plutôt que « purgation » ou encore « purification ». Ce choix affirme le caractère résolument esthétique – radicalement opposé à l'acception « médicale » – que revêt pour eux l'énigmatique opération, dès lors indéfectiblement nouée à celle de la *mimèsis*. « Toute activité mimétique suppose un filtrage, qui est en partie fonction des *moyens* de la représentation. [...] Cette construction [d'une histoire ou *muthos*], qui est celle d'une *épuration*, met en évidence la composante "kathartique" de la *mimèsis* » (voir l'introduction des deux traducteurs à *La poétique*, *op. cit.*, pp. 20 et 22). Dans cette optique, la *catharsis* serait cet « effet alchimique » de la représentation par lequel se produit l'épuration des troubles, telles la frayeur et la pitié chez le spectateur et leur transformation en affect de plaisir. Au niveau le plus fondamental, celui de la représentation, « la *katharsis* n'est autre que l'effet "hédonique" de l'opération mimétique elle-même : le plaisir propre (*oikeia hêdonè*) résulte, pour le spectateur, de l'expérience émotive *épurée* que lui procure la *contemplation des formes représentées* » (*ibid.*, p. 193).

⁵⁷ « La violence réelle », conclut Kintzler à ce propos, « à la fois confuse et amoindrie par sa banalité, doit être dépassée au profit de la violence vraie, infiniment plus dure » (KINTZLER (C.), *op. cit.*, p. 130). Ainsi la « confusion » inhérente au réel, au fait brut, par rapport à l'éclaircissement qu'y opère la transformation esthétique, nous renvoie à la question de la connaissance via la représentation théâtrale.

⁵⁸ François Regnault formule cela de cette façon : « les Classiques oscillent entre le respect supposé du détail de ces fameuses règles, et le devoir de les modifier constamment en fonction de la vraisemblance. [...] Il faut les considérer comme des expérimentateurs permanents » – d'où l'idée d'une « doctrine *inoûie* » (*cf.* REGNAULT (Fr.), *op. cit.*, p. 11).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17. Nous en revenons à une conception de « l'essence » de la représentation comme l'horizon visé par l'expérimentation, sous ses formes multiples, que met en œuvre « l'art de plaire ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 225.

En ce qui concerne les deux autres règles, elles semblent découler tout aussi naturellement de ce que signifie représenter : « l'action est par définition une, elle a une durée qui est limitée et elle se passe dans un lieu fixe »⁶¹. Aussi, selon Catherine Kintzler, espace et temps dans le drame résultent-ils « d'une construction objective par référence à une expérience universalisable »⁶², sorte de compromis entre, d'une part, l'autonomie radicale d'un espace-temps absolu – comme une intuition pure de type kantien – et, d'autre part, la subjectivité d'un espace-temps psychologique. Regnault, quant à lui, pousse encore davantage le kantisme en allant jusqu'à assimiler l'unité de lieu et de temps à des « formes pures *a priori* de la sensibilité théâtrale »⁶³, soit des conditions de possibilité de la représentation. Le lieu d'abord : Aristote ne mentionne pas d'unité de lieu, puisque l'existence du *theatron* en lui-même, espace délimité du regard, suffit à définir ce champ d'action. Sur la même voie, les Classiques ont construit un espace qui devait refléter l'*épistémè* de leur époque, l'espace de la science moderne, espace infini de représentation, maîtrisé par l'homme : le lieu théâtral est donc conçu comme un « lieu général »⁶⁴, indifférencié, homogène, abstrait et neutre, épure dépouillée de sa substance, scène ouverte par la seule autorité du verbe qui suffit à créer un lieu dont le prolongement peut être infini⁶⁵. Ce même verbe institue le temps de l'action, temps logiquement nécessaire à la représentation, qui, aux dires de Regnault, découlerait de l'espace, privilégié dans ce théâtre : à l'*ici* doit correspondre un *maintenant*. L'unité de temps serait alors perçue comme une « image de l'éternité », éternité qui se subsume en un seul instant – de même que l'infini de l'espace se condense en un point. Pour conclure avec Regnault, encore une fois : « j'appelle donc *classique* tout théâtre dans lequel l'espace de l'action feint d'être identique à celui de la scène, et le temps de l'action à celui de la représentation »⁶⁶.

On le constate, la règle des trois unités, qui constituerait peut-être, *in fine*, la règle par excellence du théâtre classique – parce qu'elle dérive en droite ligne des lois de vraisemblance et de nécessité, conditions de possibilités quasi transcendantes de la représentation –, cette règle en vient à se confondre avec l'ouverture même de l'espace de représentation, espace pictural dans lequel la transparence du signe se porte garante du sens – l'espace *épistémique* de l'âge classique. Rien d'étonnant, donc, à ce que le bouleversement stratigraphique qui met fin à cet ordre de la

⁶¹ *Ibid.*, p. 225.

⁶² KINTZLER (C.), *op. cit.*, p. 155.

⁶³ REGNAULT (Fr.), *op. cit.*, p. 236.

⁶⁴ Voir *ibid.*, p. 234.

⁶⁵ C'est ainsi que Regnault rapproche l'espace-temps au théâtre classique de la science galiléenne, comme de la métaphysique cartésienne : « l'espace classique est en cela profondément cartésien, parce que l'idée d'un espace, qui est celui, infini, du théâtre, n'existe pas indépendamment du lieu-dit. L'espace est théâtral tout comme l'étendue est corporelle, mais il est aussi peu réaliste que le corps lui-même l'est en substance une fois qu'on l'a par la pensée débarrassé de toutes ses propriétés sensibles. À l'inspection de l'esprit du morceau de cire correspond, non un site qu'on reconnaîtrait lorsque le rideau s'ouvre (et qui ne sera jamais assez ressemblant), mais la seule énonciation ». Et l'auteur de citer plusieurs exemples extraits de tragédies cornéliennes où le lieu – un temple, une place, une antichambre – n'est créé que par sa seule mention dans un vers (*ibid.*, p. 243). Quant à Racine, le lieu où il situe l'action tragique s'apparenterait davantage à l'espace pascalien, étendue cartésienne dans laquelle s'est créé le vide – « l'Infini rien » (*ibid.*, p. 245).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 237.

représentation ait transformé également le monde de la *mimèsis* – tel est d'ailleurs le principe du concept d'*esthémè*. Selon Catherine Kintzler, c'est Rousseau qui aurait initié le mouvement : l'esthétique rousseauiste, esthétique de l'immatérialité et de la transparence, qui fustigerait l'artifice classique, entre elle aussi en résonance avec une ontologie à forte composante éthique. D'emblée, cette esthétique se pose avec conviction, voire agressivité, en porte-à-faux eu égard à celle de son temps ; ce qui va conduire Rousseau à analyser en détail, afin de mieux cerner « l'ennemi », l'ontologie classique, pour mettre à nu son esthétique – et fait de lui, dès lors, le premier « archéologue » de la représentation. On le sait, l'esthétique qui se dégage au fil des œuvres de l'écrivain philosophe consacre l'immédiateté du signe et prend dès lors en horreur les effets de signifiants – le brouillage linguistique du sens dû au manque de congruence entre signifiant et signifié. La clé de voûte en est la musique : Rousseau perçoit la langue elle-même comme une musique originaire qui s'adresse directement au cœur. En revanche, il stigmatise la musique de Rameau comme une dégradation nuisible : « la dégénérescence de la musique aboutit à cet objet complexe, bizarre, fortement matérialisé et médiatisé qu'est la musique française du théâtre lyrique »⁶⁷. À la fois trop sensuelle et trop intellectuelle, elle est devenue opaque au langage du cœur, et, à la limite de cette évolution, un pur objet qui ne vaut plus que pour lui-même.

« Nature » reste sans aucun doute le mot clé de la philosophie de Rousseau ; encore faut-il prendre la mesure de tout ce qui sépare pour lui ce concept de ce qu'il représente pour l'*épistémè* de l'époque : une nature pétrie d'artifice humain, nature abstraite et mathématique que peuvent ainsi appréhender les sciences. *A contrario*, la nature rousseauiste désigne la nature humaine, laquelle, dans sa virginité, est nécessairement en harmonie aussi bien avec la nature physique qu'avec la morale. Il s'agit d'une nature immatérielle à laquelle l'homme reçoit un accès immédiat grâce à la voix intérieure qui lui parle – dont le son ne constitue aucun *médium*, à proprement parler, de communication. À travers cette transformation essentielle du concept de « nature », c'est alors à une révision profonde du sens que revêt l'imitation, l'opération mimétique de l'art, que conduit cette ontologie. Si la musique appartient bien aux arts d'imitation, c'est cependant à titre de signe immédiat, fluide et transparent, imitant directement l'émotion qu'elle transmet. Aussi la *mimèsis* consiste-t-elle toujours à imiter la nature, mais d'une façon que préconisait déjà Platon : sans l'opacité du signifiant, sans le masque trompeur de la fiction – et le leurre de sa prétention à viser un sens moral –, sans le plaisir dû à la création qu'offre la représentation.

Dans le champ littéraire, qu'il lie étroitement, et de façon très originale, à celui de la musique, Jean-Jacques Rousseau est sans doute le premier précurseur d'un bouleversement « *esthétique* » d'importance. Celui-ci, on l'aura deviné sans peine, ouvre la voie à une rupture esthétique radicale, la « crise de la représentation », que sous-tend la cassure la plus profonde, *épistémique* cette fois. L'esthétique moderne, les systèmes poétiques qu'elle engendre, trouveront tous leur définition par

⁶⁷ KINTZLER (C.), *op. cit.*, p. 455.

rapport à cette rupture ; ainsi la représentation ne sera jamais autant analysée, explicitée, qu'à l'heure de l'« anti-représentation ». Mais dans toute bataille, on grossit les traits de l'ennemi : pour justifier la rupture esthétique, souligner l'absolue originalité de la modernité, on en arrivera même à oublier ce que signifiait « représentation » à l'âge classique – ou *mimèsis*. La cassure ne serait-elle dès lors qu'un simple *effet* de crise ?

c. « Effet » de crise ?

Un acquis demeure : l'archéologie du savoir entreprise par Michel Foucault nous convainc qu'une rupture *épistémique* d'envergure a bel et bien eu lieu au tournant du XIX^e siècle, avec ses conséquences sur la représentation, et, partant, sur la subjectivité. Ce « séisme stratigraphique », un changement d'image de la pensée, a très certainement eu d'authentiques répercussions sur l'esthétique de l'époque moderne : pour le dire avec les mots de Deleuze, le « plan de composition » à partir duquel sont créés affects et percepts, mais aussi les plans d'« immanence » et de « référence », se sont renouvelés. Au cœur de ce bouleversement qui tourne autour de la question de la représentation – ce double bouleversement en fait : son instauration comme fondement de l'*épistémè* puis son effondrement –, nous voudrions revenir un instant sur le rôle particulier que joue le théâtre. C'est qu'il occupe, d'une certaine façon, la « place du roi » : à la fois au centre de la représentation mais également en dehors de celle-ci, point qui en fonde la possibilité même. De fait, le théâtre, comme les autres arts, suppose un acte poétique qui est acte mimétique ; outre cette première *mimèsis*, chacun des produits de celle-ci est destiné à la représentation – ou à une multitude de représentations. Dès lors, si le tableau constitue le paradigme de l'espace *épistémique* classique, le drame semble l'activité la plus originaire de *mimèsis*.

1. *Mimèsis* et « mimétologique »

Mais n'était-ce pas déjà très clair chez Aristote ? L'étude du genre dramatique, et en particulier de la tragédie, ne forme-t-elle pas le noyau dur de *La poétique* ? D'ailleurs le terme même de « *mimèsis* » dérive du substantif « *mimos* », qui désigne de petits textes dramatiques⁶⁸. En outre, Aristote précise que « ceux qui représentent représentent *des personnages en action [praxeôs]* »⁶⁹ : ainsi la *mimèsis* doit être imitation d'une action, parce qu'elle n'a pour objet que l'homme, le sujet de cette action. Il faut voir là, pour les traducteurs d'Aristote, « le signe du maintien, malgré les apparences, de la composante *dramatique* du concept de *mimèsis* »⁷⁰ : car quelle autre définition

⁶⁸ D'après R. Dupont-Roc et J. Lallot, ces textes dramatiques, perdus, sont les « mimes de Sophron et de Xénarque » (voir leur introduction à *La poétique*, *op. cit.*, p. 17).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

pourrait recevoir le drame que celle d'une action d'origine humaine ? Quant aux auteurs classiques, sous le règne du Roi-Soleil – à l'âge d'or de la représentation, régissant jusqu'à la moindre sphère de pensée et de pratique, l'âge de la place du roi –, ne se sont-ils pas tournés quasi entièrement vers le théâtre ? Tout concorde donc pour indiquer la spécificité du dramatique quant à la problématique de la *mimèsis*, alors même que tous les arts participent de la représentation, mais sous des modes différents. À cet égard, pour appuyer notre propos, nous voudrions encore signaler l'étude de Pierre Piret que nous mentionnions, intitulée *Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique* : dans les préliminaires théoriques, Pierre Piret noue à la problématique de la représentation, pierre de touche dans la constitution de la subjectivité⁷¹, le concept d'*écriture théâtrale*, qui articule quant à lui les deux niveaux de la *mimèsis* en jeu dans le dramatique – représentation poétique et scénique⁷². Or l'écriture théâtrale, langage artistique parmi d'autres, possède un pouvoir privilégié d'analyse, et, qui plus est, au-delà du simple constat, un pouvoir performatif sur la représentation. Comme le dit Pierre Piret : « le théâtre est peut-être le seul art qui ne représente que l'humain. [...] L'écriture théâtrale peut être considérée comme l'expression privilégiée (et critique) des structures de la représentation qui régissent la problématique du sujet à une époque et dans une culture données »⁷³.

Nous rejoignons tout à fait P. Piret en soutenant que le dramatique est un discours dont la spécificité est telle qu'il nous offre une image – au sens d'une « image de la pensée », condition préalable à toute production de pensée – du rôle de la représentation dans le rapport du sujet à l'Autre : rapport qui détermine, en définitive, sa propre constitution, dépendante de celle de son lien social⁷⁴. Or si l'on reprend encore ce texte fondamental pour le théâtre en Occident qu'est *La poétique*, à bien en étudier le concept qui constitue le pilier de la théorie esthétique d'Aristote, on s'aperçoit de ceci : la

⁷¹ Pierre Piret conjugue ainsi une double perspective : celle de la psychanalyse – dans la ligne freudo-lacanienne – et celle de l'archéologie du savoir – perspective foucauldienne. Dans les deux cas, la question de la représentation est intrinsèquement liée à la constitution du sujet : « je suis ce que je représente », dira P. Piret. Dès lors la « crise » de la représentation, la transformation de ses modes et du discours qu'elle suscite, doit nécessairement décaler la position du sujet. Pierre Piret : « c'est sur le processus même de la représentation, en tant qu'il permet à l'être humain d'advenir à l'existence symbolique et de se constituer comme sujet, c'est sur le mode de fonctionnement du signe, en tant qu'il tisse et régit le lien social, que porterait en ultime analyse la mutation en question [la crise de la représentation] » (Cf. PIRET (P.), *op. cit.*, p. 12).

⁷² Ainsi toute écriture théâtrale, quoiqu'elle puisse ne jamais être portée à la scène, n'en demeure pas moins « informée » par ces deux niveaux mimétiques, « travaillée par de la représentation », et donc spécifiquement théâtrale (cf. *ibid.*, p. 22).

⁷³ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴ Pour anticiper un peu, disons d'ores et déjà que, pour Beckett, le théâtre revêt une fonction bien précise qui rejoint celle-ci : celle d'explorer, par le biais du jeu, de la mise en scène, le rapport à l'Autre. Poussant plus avant cette idée, Ciaran Ross, dans son tout récent ouvrage *Aux frontières du vide*, émet l'hypothèse selon laquelle l'écriture de *Godot*, pour Beckett, aurait constitué un *intermède* indispensable interrompant la composition de la trilogie romanesque. En effet, si les romans tentent bien de « jouer au vide », tout se passe, selon C. Ross, « comme si les mots donnés à lire dans les romans ne suffisaient pas ». Au théâtre, par contre, la mise en scène, le jeu, crée une « zone » intermédiaire (entre absence insupportable et présence excessive, entre aliénation et séparation radicales), ou, pour le dire dans les termes de Winnicott – auquel Ross fait fréquemment appel – un « espace transitionnel ». « Ce qui nous amène à supposer », en infère Ross, « que le théâtre aurait facilité une représentation du vide, un travail du vide, que l'espace romanesque n'aurait pas permis » (ROSS (C.), *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam-New York, éditions Rodopi, coll. « Faux titre », 2004, p. 204 entre autres).

mimèsis y est présentée d'une façon qui montre sans équivoque possible qu'elle joue déjà cette fonction – importante, on s'en doute, pour comprendre et estimer la « crise » de la représentation. Nous avons déjà évoqué l'option prise par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot de traduire, à l'encontre de la tradition, « *mimeisthai* » par « représenter » plutôt qu'« imiter »⁷⁵ : outre que cela indique clairement le caractère incontournable de *La poétique* dans la problématique de l'histoire de la représentation – tant d'un point de vue ontologique qu'esthétique –, le mot « représenter », au contraire d'« imiter », accepte pour complément aussi bien l'objet produit dans le processus que l'objet qui lui a servi de « modèle ». En grec comme en français, il y a donc ambiguïté sur le complément d'objet direct qui suit le verbe « représenter » – seul le sens permet (parfois) de décider s'il s'agit du « modèle » ou du « produit ». Ambiguïté d'un intérêt majeur en ce qui nous concerne : elle tend à nous faire confondre les deux objets, alors même que le texte d'Aristote va progressivement nous apprendre à les distinguer soigneusement⁷⁶.

Expliquons-nous : la construction du *muthos*, nous l'avons vu, occupe la part belle du traité d'Aristote. Or il s'agit bien d'une véritable composition esthétique, d'un arrangement des faits suivant les deux règles que le Stagirite tient pour primordiales, celles du vraisemblable et du nécessaire. Un passage clé du texte dit ceci : « le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions ; à supposer même qu'il compose un poème sur des éléments réellement arrivés, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète »⁷⁷. La récurrence insistante du mot « poète » ne peut nous échapper : celui qui représente doit se charger d'un « faire », d'un « *poiein* » à part entière, il « fait œuvre » – ce dont rend exactement compte le terme moderne de « fiction ». La fiction est bien la création poétique à partir de données choisies agencées en une histoire : cette opération qui consiste à « filtrer » le réel pour en construire une « épure », selon les formes propres à la représentation, nous avons vu qu'elle est désignée par le fameux terme de « *catharsis* ».

Voici où nous voulons en venir : Aristote, on s'en aperçoit, insiste fortement sur l'aspect créatif, proprement « poétique » – d'où le titre donné au traité – de la *mimèsis* : la *mimèsis*, Dupont-Roc et Lallot le soulignent à leur tour, est une forme de *poièsis*. *Poièsis* qui certes ne s'opère pas « *ex nihilo* », à partir de rien, mais selon l'agencement singulier que construit le poète au moyen de

⁷⁵ Voir DUPONT-ROC (R.) et LALLOT (J.), *op. cit.*, p. 20. On voit déjà comment ce qui passerait pour un détail linguistique emporte en réalité toute une lecture, par ailleurs argumentée, du texte d'Aristote. On notera en outre que la première occurrence du mot – « *mimeseis* » pour être exacte, traduit par « des représentations » – se rencontre dès le deuxième paragraphe du texte, mais n'y reçoit aucune définition : il semble donc que ce terme ne pose pas de problème particulier de compréhension pour le philosophe. Il n'est cependant pas réservé au théâtre seul : l'épopée, la poésie et la musique y sont également associées.

⁷⁶ Tel est bien l'avis des deux traducteurs, qui justifient au fil des difficultés d'interprétation du texte leur choix de traduction : « l'activité mimétique établit entre les deux objets, modèle et copie, une relation complexe ; elle implique à la fois ressemblance et différence, identification et transformation, d'un seul et même mouvement » (*ibid.*, p. 157).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

prélèvements dans le réseau compact des événements, en regard d'une normativité spécifique. En d'autres termes, il s'agit là d'une authentique *tèchnè*, que réinventera chaque artisan de la poétique. « Imiter » n'a donc en rien le sens de produire une pâle copie dérivée d'un modèle : au contraire, il semblerait même que le « produit », par les soins du poète, atteigne une forme plus achevée que le « modèle », dont on nous dit qu'il est « naturel ». La *mimèsis* ne serait donc imitation de la nature que partiellement ; mais elle est surtout *poièsis* d'un art qui trouve son originalité radicale grâce à « l'épuration » esthétique de la représentation⁷⁸. On comprend sans peine, dès lors, cette définition aristotélicienne de l'art : « de manière générale, d'une part la *tèchnè* accomplit ce que la *physis* est incapable d'effectuer, d'autre part elle l'imité »⁷⁹.

Un constat semble s'imposer progressivement : il serait bien trop commode d'unifier dans un vaste agglomérat « la » pensée grecque qui tourne autour de la question fondamentale de la *mimèsis* – question ontologique, au départ du moins –, en prétendant que les philosophes antiques, obnubilés par la sphère « objective » de la *physis*, n'ont vu dans les productions humaines que de simples copies d'ordre secondaire de la perfection naturelle. Tout, chez Aristote du moins, dément cette idée. Afin de le prouver, nous voudrions nous autoriser une brève allusion à l'étude de Sophie Klimis intitulée *Archéologie du sujet tragique*⁸⁰ – encore un titre qui dénote l'influence de Foucault : l'auteur entend y démonter, à l'appui de quelques tragédies finement analysées, le préjugé selon lequel les Grecs n'auraient développé aucune conception de la subjectivité, entièrement effacée derrière l'objectif – la sphère de la *physis*. Or la place du sujet est liée, on l'a dit, aux processus de représentation qu'il construit : une mise en perspective de la subjectivité – tragique en l'occurrence – doit dépendre, dès lors, d'une problématisation de la représentation. Ce que l'on trouve effectivement dans la tragédie : Sophie Klimis montre comment, à l'horizon des textes, se déploie une représentation transcendante de la démocratie conçue comme la possibilité d'un « bien vivre ensemble » dans une collectivité de sujets-citoyens. Toutefois, il s'agit bien d'un « horizon » du texte : aucune tragédie ne livre tel quel le modèle de citoyenneté auquel il faudrait, pour le spectateur, s'identifier. Toujours en excès ou en

⁷⁸ En réalité, Dupont-Roc et Lallot voient à l'œuvre, dans le processus de la *mimèsis* poétique, « la représentation d'actions humaines par le langage », ce qu'ils appellent un « double *poiein* » : à la composante cathartique de la *mimèsis* s'ajoute un second « filtrage » qui lui est subordonné, le travail du *lexis*, soit la mise en mots et en mètres du texte. En outre, ils proposent une articulation de ces deux niveaux dans la transposition métaphorique : « fondée sur la *perception du semblable* », la métaphore serait donc, en dernière analyse, « le paradigme même de toute activité de fiction » (*ibid.*, p. 22). De leur propre aveu, les deux auteurs rejoignent ici l'hypothèse de Ricoeur dans *La métaphore vive*, lequel tient la métaphore pour « l'instrument privilégié de la promotion de sens qui fait la *mimèsis* » (voir RICOEUR (P.), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 57).

Par ailleurs, on sait que dans *Temps et récit*, Ricoeur, qui approuve la traduction de « *catharsis* » proposée dans l'édition du Seuil, abonde dans le sens d'une interprétation de la *mimèsis* aristotélicienne en termes de « *poiétique* ». La théorie de la « triple *mimèsis* » – « le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré » –, et principalement son deuxième temps, l'opération d'agencement des faits qui en forme le cœur, c'est-à-dire la représentation en tant que telle, n'instaure jamais « quelque redoublement de présence, comme on pourrait l'attendre de la *mimèsis* platonicienne », mais trace « la coupure qui ouvre l'espace de la fiction » (*id.*, *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, pp. 108 et 93).

⁷⁹ Définition extraite de la *Physique*, citée par Philippe Lacoue-Labarthe dans le texte « Hölderlin et les Grecs », in *L'imitation des Modernes*, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁰ KLIMIS (S.), *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003.

défaut par rapport à la *visée* d'un idéal⁸¹, le sujet tragique cherche à se constituer une identité difficile à négocier, à travers sa nécessaire confrontation à l'altérité⁸². Aussi la représentation, tout autant que la subjectivité, se trouve-t-elle véritablement mise à l'épreuve, parce qu'elle a lieu toujours « en creux », n'offrant aucun modèle susceptible d'une récupération thématique ou d'une identification absolue⁸³. S'il doit y avoir une identification du spectateur, grâce à cette « éducation citoyenne », cette « *paideia* » tragique, ce ne sera pas à un idéal donné, mais bien à un individu en tension vers celui-ci – en d'autres termes, à l'agir, au « *poiein* » d'un sujet qui cherche à *se représenter*.

On peut en tirer cette conclusion : il serait franchement erroné de prétendre que dans le monde antique, la *mimèsis* consistait en un procédé mécanique de réduplication du naturel, qui ne soulevait pas l'ombre d'un problème. Chez Aristote, la définition même de l'art, de la *tèchnè*, lequel perfectionne (*épitèlei*) l'œuvre de la nature, interdit de simplifier de la sorte le concept de représentation. Les travaux bien connus de Philippe Lacoue-Labarthe, lequel cite cette définition aristotélicienne, appuient d'ailleurs entièrement cette lecture de l'aristotélisme : dans un texte à propos de la logique du *Paradoxe du comédien* de Diderot, paradoxe qui met en jeu le fonctionnement mimétique, Lacoue-Labarthe cerne de près le rapport entre art et nature en cause dans *La poétique*, principalement. Or cette logique paradoxale, qu'il appelle « hyperbologique » – logique dans laquelle les contraires, au lieu de se réfuter, s'affirment conjointement et à l'infini –, la *mimèsis* aristotélicienne la soutient : la « mimétologie fondamentale d'Aristote », ou encore son « onto-mimétologie », comme le dit l'auteur⁸⁴. Rappelons les deux versants de la définition de l'art : « d'une part, la *tèchnè* accomplit ce que la *phusis* est incapable d'effectuer ; d'autre part, elle l'imité ». Il serait donc question, selon Lacoue-Labarthe, d'une double *mimèsis* : l'une qui se chargerait de la part « imitative » de la *mimèsis* – la *mimèsis* de Platon ; et l'autre de son côté « créatif » – l'« onto-mimétologie » d'Aristote. L'une ontique – l'imitation de « *poièmata* », de choses déjà réalisées, de formes que l'on se contentera de reproduire ; l'autre ontologique – imiter les forces créatrices qui ont façonné la nature, imiter sa *poièsis* elle-même⁸⁵.

⁸¹ On entend par là le mécanisme de la fameuse *ùbris* tragique, qui fait du héros une figure du « *deinotès* » humain, le « merveilleux-effrayant » de la tragédie (le héros toujours en excès par rapport à une « norme » figurée en creux, dans un jeu dangereux avec les limites de l'humain).

⁸² Sophie Klimis fait elle aussi appel à Ricoeur, *Soi-même comme un autre* cette fois, pour analyser cette constitution de l'identité du sujet, l'« *identité-ipse* », comme possibilité de « l'être-affecté par autrui » via la corporéité du sujet. En effet, dans la tragédie grecque, dont la rationalité spécifique est celle de l'ambivalence, l'identité ne se forge que dans son rapport à l'altérité.

⁸³ Voici quelques mots éclairants à ce propos, extraits de la conclusion du livre : « en tant que telle, la *polis* ne peut pas être portée à la représentation : elle est toujours signifiée en creux, comme l'absence ou la place vide qui demande à être remplie. Comment la *polis* peut-elle dès lors parvenir à faire voir les conditions de possibilité de la démocratie, puisqu'elle se dérobe perpétuellement à la représentation ? L'évanescence de la *polis* est ce qui force le spectateur/citoyen à prendre conscience que la démocratie n'est pas un donné, mais qu'elle doit être activement construite et inventée par chacun » (cf. *ibid.*, p. 453). Jamais effectif, le modèle politique idéal apparaît dès lors comme un *manque* par rapport à un *excès*, tandis que des figures de la violence, de l'*ùbris*, occupent l'espace visible de la représentation. La démocratie est donc un Bien non thématisé, non *thématisable*.

⁸⁴ LACOUÉ-LABARTHE (Ph.), « Diderot. Le paradoxe et la mimèsis », *in op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ Cette différence est établie dans un autre texte du recueil, texte sur Nietzsche, « Histoire et *mimèsis* » (*in op. cit.*, p. 104) : bien évidemment, c'est le second type d'imitation qui doit, selon le Nietzsche de la deuxième

C'est ce second sens qui suppose la maîtrise d'une *tèchnè* – conception technique de l'art que reprend, à l'époque moderne, un philosophe comme Heidegger⁸⁶. Dans la même ligne de pensée, Derrida forge le concept d'« *économimésis* », démontrant que la *mimésis*, en tant que force productrice, a partie liée avec l'économie politique. Kant, dans la troisième *Critique*, tient l'art pour « une flexion de la *physis*, le rapport à soi de la nature »⁸⁷, soit un jeu de la liberté, producteur de libre-arbitre : si imitation de la nature il y a, c'est donc bien au niveau de cette liberté créatrice propre au naturel. D'où la résorption de l'opposition entre *phusis* et *tèchnè* : moins l'art représente la nature, plus elle lui ressemble dans sa liberté d'invention. « La *mimésis* n'est pas ici la représentation d'une chose par une autre, le rapport de ressemblance ou d'identification entre deux étants, la reproduction d'un produit de la nature par un produit de l'art. Elle n'est pas le rapport de deux produits mais de deux productions. Et de deux libertés »⁸⁸. Le rapport mimétique à la nature, ou rapport « *économimétique* », se présente ainsi comme « rapport spéculaire entre deux libertés »⁸⁹.

La logique propre à la *mimésis* – la « *mimétologique* » – suppose donc nécessairement un geste de création, geste *poétique*. C'est sans doute pourquoi l'art, et plus spécialement l'écriture, se trouve constamment placée au cœur du débat – plus exactement, pour reprendre un concept que nous avons déjà mentionné, l'*écriture théâtrale*. Analysant le propos de Diderot, Lacoue-Labarthe montre que, pour le philosophe des Lumières, « la mimétologie fondamentale n'est peut-être qu'une projection ou qu'une extrapolation à partir des conditions propres de la *mimésis* dramatique. À tout le moins il est nécessaire de penser que, parce qu'il représente la fonction (ou même le fait) de la suppléance en général – la fonction, ou le fait, de la *substitution* –, le théâtre est exemplaire de la *mimésis* générale »⁹⁰. Ainsi le théâtre, en tant que *poiein* artistique, propose la représentation, non de l'identité simple – un « redoublement de la présence », disait Ricoeur –, mais la présentation d'une autre chose, du même traversé par le différent⁹¹.

Inactuelle, dicter notre rapport à l'Histoire et en particulier à la Grèce. De cette façon seulement, « le peuple allemand abandonnera son attitude passive d'imitation » des modèles antiques pour retrouver le sens de l'Histoire comme *dunamis*, puissance créatrice. Quant à Hölderlin – autre figure de *L'imitation des Modernes* –, il voyait dans l'Histoire le progrès de la suppléance, à la nature, de la « technique », soit de la *poiésis* artistique (cf. « L'antagonisme », in *op. cit.*, pp. 113 à 131).

⁸⁶ L'art comme mise en œuvre de l'*alètheia* est en effet de part en part technique, pour Heidegger – maîtrise d'un savoir et d'un savoir faire. Ceci fait l'objet d'un troisième volet du recueil de Lacoue-Labarthe *L'imitation des Modernes* : « Poétique et politique ».

⁸⁷ DERRIDA (J.), « Economimesis », in *Mimésis. Desarticulations*, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰ Voir « Diderot. Le paradoxe et la *mimésis* », *op. cit.*, p. 25.

⁹¹ Nietzsche et Artaud, selon Camille Dumoulié (in *op. cit.*), auraient soutenu que le théâtre est le lieu où les formes (de la représentation) se laissent déborder par les forces – forces dionysiaques en l'occurrence, soit, chez Artaud, la force de la Cruauté ; c'est-à-dire, en définitive, la force du Réel, lequel, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, opère une « trouée » dans la représentation, par rapport à laquelle il est toujours en excès, lui assignant ses limites. Toute l'histoire du théâtre, de la représentation (rituelle) théâtrale, pourrait, en somme, être réécrite comme un combat entre formes apolliniennes et forces dionysiaques – l'une ne pouvant jamais être totalement sacrifiée au profit de l'autre : il s'agit là sans aucun doute de la loi fondamentale du dramatique, voire de l'art en général.

Il y a donc bien, à la base du processus mimétique, un donné naturel – il ne s'agit pas de « création *ex nihilo* » ; mais ce « don de la nature », dit Lacoue-Labarthe, voilà qu'il s'avère être un « don de rien ». Rien de saisissable, en tous les cas, mais le don d'une « *energeia* », d'une force, le « don poïétique »⁹² – sans doute le don du possible dans sa totalité, qui, progressant vers le vide, se régénère à partir de ce rien. Or ce « rien » qui s'offre est précisément la condition même de la *mimèsis* : Diderot ne montre-t-il pas que le comédien, le miméticien, pour pouvoir tout imiter, doit n'être rien par lui-même, en propre ? Ainsi le veut la loi paradoxale de la *mimèsis*, la « loi d'impropriété ». « Car c'est finalement cela, le paradoxe », conclut Lacoue-Labarthe, « cet échange hyperbolique du rien et du tout, de l'impropriété et de l'appropriation, de l'absence de sujet et de la multiplication, de la prolifération du sujet : plus l'artiste (le comédien) *est* rien, plus il peut être tout »⁹³. Dès lors, la logique sur laquelle repose le fonctionnement même de la représentation, de la *mimèsis* – la « *mimétologique* » –, suppose un geste nécessairement *poïétique* : à partir de rien – du rien, d'un rien – la possibilité du tout. Logique forcément paradoxale, où viennent se confondre rien et tout, mais aussi même et autre, dont l'acte mimétique fait vaciller la frontière ; et vaciller, dans la spirale abyssale du paradoxe, la stabilité du sujet lui-même.

Cette confusion du même et de l'autre, propre à la logique de la *semblance*, un concept deleuzien la nomme explicitement : celui de « simulacres »⁹⁴. Les simulacres, pour Deleuze, désignent les événements, la production du multiple. Or ce n'est rien moins qu'au « renversement du platonisme » que ceux-ci s'attaquent : car qui d'autre que Platon a institué la *mimèsis* comme pivot d'une théorie de la vérité – la théorie des Idées – exigeant la distinction claire entre même et autre, identique et différent, vrai et faux ? La principale préoccupation de Platon, selon Deleuze, consiste ainsi à trier, à sélectionner : distinguer les « faux prétendants » des vrais⁹⁵. Une fois cette tâche accomplie, la représentation peut, sans crainte pour la vérité, être instituée sur un rapport de copie du modèle, rapport du semblable au même⁹⁶. En revanche, le simulacre foule aux pieds le paradigme modèle/copie, parce qu'il rend caduque le processus même de sélection, de différenciation : le simulacre, de fait, n'est pas une copie mais une image sans ressemblance, un « effet de ressemblance ». « Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction* »⁹⁷. Aussi la puissance de cet effet, « puissance

⁹² *Ibid.*, p. 28.

⁹³ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁴ Voir le texte « Platon et le simulacre », texte publié en appendice à *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. Ce concept date du début de l'œuvre de Deleuze : il sera abandonné par la suite, Deleuze ayant reconnu qu'il s'agissait là d'un mauvais concept. Ce qui n'a pas empêché Alain Badiou de baser une bonne part de sa « discussion » avec Deleuze sur ce concept, comme nous le verrons.

⁹⁵ « Le but de la division », dit Deleuze, « n'est donc pas du tout de diviser un genre en espèces, mais plus profondément de sélectionner des lignées : distinguer des prétendants, distinguer le pur et l'impur, l'authentique et l'inauthentique » (cf. « Platon et le simulacre », *op. cit.*, p. 293).

⁹⁶ « Le platonisme fonde ainsi tout le domaine que la philosophie reconnaîtra comme sien : le domaine de la représentation rempli par les copies-icônes, et défini non pas dans un rapport extrinsèque à un objet mais dans un rapport intrinsèque au modèle ou fondement. Le modèle platonicien, c'est le Même » (*ibid.*, p. 299).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 302.

du faux » – que Deleuze a apprise de Nietzsche –, possède-t-elle le pouvoir de mettre à terre l'édifice platonicien de la Vérité. « Dans le renversement du platonisme », dit ainsi Deleuze, « c'est la ressemblance qui se dit de la différence intériorisée, et de l'identité, du Différent comme puissance première. Le même et le semblable n'ont plus pour essence que d'être *simulés*, c'est-à-dire d'exprimer le fonctionnement du simulacre ». Et plus loin : « la simulation, c'est le phantasme même, c'est-à-dire l'effet de fonctionnement du simulacre en tant que machinerie, machine dionysiaque »⁹⁸.

La *mimèsis* telle que la concevait Platon – telle qu'elle lui était absolument nécessaire pour fonder les principes du système métaphysique des Idées, dans lequel le même doit être distinct de l'autre, et le modèle de sa copie, qui lui reste inférieure –, on le voit, présente une différence ontologique de taille avec le concept central du système poétique aristotélicien : de Platon à Aristote, ce n'est pas moins qu'à une émancipation du geste mimétique que l'on assiste. La représentation, entre les deux, s'est trouvée affranchie de sa *soumission* au concept complexe de nature : investie d'une authentique capacité de *poièsis*, de *création*, c'est à elle qu'incombe désormais de parachever – c'est-à-dire, au sens cathartique, offrir une épure grâce aux formes esthétiques – l'œuvre de la *phusis*, dont elle « imite » toutefois un élément primordial – la libre force d'invention. Dès à présent, le concept de *mimèsis* ne connaîtra plus d'autre sens que celui vers lequel l'a infléchi Aristote. Sur la scène classique, on l'a constaté, la représentation ne se doit jamais d'obéir passivement à des règles préétablies – une « essence » théâtrale pré-donnée –, mais gagne son autonomie en fondant ses lois propres, en fonction bien entendu des contraintes que lui impose sa nature même : un espace où, dans un temps limité, un spectateur regarde une action – cet espace où se joue, comme dans celui du tableau, l'*épistémè* d'une époque tout entière, à l'apogée de sa gloire.

Entre l'Antiquité, l'époque classique et l'âge moderne, il existe donc des ponts, ou, plus souterraines, moins évidentes et quelquefois ignorées, des galeries aux connexions multiples, rhizomes où se croisent et s'échangent les concepts. Certes, c'est évidemment un tort, à chaque ère nouvelle, de les méconnaître, de déclarer le passé désuet et révolu, pour absolutiser les ruptures et radicaliser les différences – sans y voir l'insistance cachée du même à travers l'autre⁹⁹. Pour la problématique qui nous occupe, en l'occurrence, l'erreur consisterait à ne prendre en compte que le sens « platonicien »¹⁰⁰ de la *mimèsis*, sans voir comment, chez les Grecs déjà, dès ce texte majeur qu'est *La*

⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. 305.

⁹⁹ C'est devenu, par exemple, un lieu commun de l'histoire de l'art que d'opposer la peinture ancienne d'inspiration religieuse avec la peinture moderne, en réduisant la première à la pure figuration. Dans un court chapitre de son livre consacré à l'art de Francis Bacon, Deleuze fait au contraire remarquer que Dieu ne pouvant être représenté, cette peinture religieuse « s'arrache aux exigences de la représentation », laissant au code de l'Église le soin de représenter. Aussi cette peinture témoigne-t-elle d'une « libération des Figures, un surgissement des Figures hors de toute figuration » (DELEUZE (G.), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, pp. 18 et 19).

¹⁰⁰ Les guillemets veulent indiquer que nous n'ignorons pas combien notre présentation de la doctrine platonicienne manque elle-même de nuances, au point peut-être de tomber dans le travers que nous dénonçons, celui d'une radicalisation abusive des antagonismes. En réalité, nous nous autorisons cette construction semi-fictive parce que, d'une part, par « platonicien », nous entendons aussi le (néo-)platonisme, les avatars d'une théorie qui a été certainement radicalisée en ce sens ; d'autre part, parce que la question des rapports entre Platon

poétique, la représentation acquérait une fonction ontologique tout autre, puisqu'on lui reconnaissait une dimension créatrice fondamentale – dimension que nous avons appelée « *poiétique* ». Et cependant, malgré cela, il reste qu'une coupure réelle a bien eu lieu au tournant du XIXe siècle, coupure progressive bien entendu, à partir de laquelle le socle épistémique de l'Occident s'est transformé. Aussi ne pouvons-nous pas ignorer que nous sommes passés dans une autre « strate » de savoir, ni que, au sein de cette nouvelle configuration de la pensée, la représentation continue à constituer un point d'orgue, un problème par rapport auquel il faut se positionner. Là précisément passe la fracture : d'évidente qu'elle était, structurant un espace dont on ne pouvait sortir, la représentation est devenue problématique ; on en est sorti – plus exactement, un sujet en est sorti – pour mieux la prendre en ligne de mire¹⁰¹.

Un séisme épistémique, une image de la pensée transformée, entraîne l'invention de nouveaux discours, de nouveaux énoncés et de perceptions nouvelles – l'image elle-même déterminant ce qu'une époque voit et ce qu'elle peut en dire. Ainsi le bouleversement des structures de la représentation engendre dans la sphère artistique – sur le « plan de composition » – une modification des formes, façonnées par les forces, les flux de création nouveaux. Cela n'a pu manquer de se produire au théâtre, lieu qui, nous l'avons vu, a de tout temps joué un rôle crucial dans ces *trans-formations*. Telle est d'ailleurs l'hypothèse émise par Peter Szondi, dans *Théorie du drame moderne*¹⁰² : sa « théorie du changement stylistique » récuse la traditionnelle dualité entre forme et contenu pour établir, *a contrario*, une dialectique. Par conséquent, celle-ci crée une mise en perspective historique : l'éternelle immuabilité des formes se voit réfutée par la crise que traverse le drame à la fin du XIXe siècle, crise provoquée par les contradictions internes, qui vont croissant, entre formes et « contenus » – soit la configuration des relations intersubjectives, sur lesquelles, depuis la Renaissance, s'appuyait le drame. La position décalée du sujet par rapport à la représentation, les nouveaux discours que cela entraîne, vont, en d'autres termes, entrer en conflit avec les formes « absolues » du drame – drame, selon Szondi, toujours total et originaire – et les modifier profondément. D'image éternelle, la représentation est passée à l'Histoire¹⁰³.

et son disciple Aristote n'étant pas centrale pour notre propos, nous nous permettons de broser une image très rapide de la *mimèsis* platonicienne – image-repoussoir que Deleuze construit également.

¹⁰¹ Sujet qui, comme nous le verrons, peut être Beckett : dans un premier temps du moins, il mettra en scène une auto-critique de la représentation qui est propre à la modernité.

¹⁰² SZONDI (P.), *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, trad. par P. Pavis, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1983.

¹⁰³ L'entrée dans une perspective historique, le temps lui-même, constitue dans l'archéologie de Foucault, on s'en souvient, l'élément moteur de la rupture épistémique du XIXe siècle. Rien d'étonnant donc à ce qu'on le retrouve également comme noyau de la crise théâtrale. Fait d'autant moins étonnant, notons-le, que selon Emil Staiger – thèse qu'accrédite Peter Szondi –, la dimension temporelle propre au dramatique – par rapport aux styles épique et lyrique – est celle du futur : tourné vers l'avenir, le drame est tout entier un *pro-jet*, une tension précipitée vers sa propre transformation (voir STAIGER (E.), *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. par R. Célis et M. Gennart, [Bruxelles-Hambourg], éd. Lebeer-Hossmann, 1990 : le chapitre troisième est consacré à l'étude du style dramatique).

2. Le grotesque, un jeu avec la représentation

La reconnaissance de connexions, visibles ou secrètes, entre les époques, ne doit donc pas nous faire oublier trop rapidement la perspective historique : l'Histoire impose ses évolutions et révolutions, ses transformations et ses fractures. Nous en voulons pour preuve, dans la sphère artistique, un phénomène qui a connu, avec l'entrée dans la modernité, un essor de grande ampleur : l'expansion du grotesque – tant en littérature que dans les autres arts. Or cet essor n'est pas sans lien avec l'entrée de l'Histoire au centre de l'épistémologie moderne¹⁰⁴. En effet, le grotesque – c'est sans doute une dimension qui en est trop méconnue¹⁰⁵ – joue avec l'Histoire d'une façon fort intéressante : force en constante mutation, puissance de destruction mais aussi de recréation de formes, il maintient l'indétermination entre le fini et l'infini. Le grotesque impose donc le refus de toute fin, de toute clôture de l'Histoire, la préservation d'une possible régénération, l'horizon d'une utopie : ce qui ne signifie donc pas l'indétermination absolue ou l'effondrement dans le chaos, mais la tension eschatologique vers un *télos* ouvert. Aussi le grotesque libère-t-il du passé, nous délivre-t-il du tragique de l'Histoire, pour privilégier – comme le genre dramatique en soi, l'un des genres privilégiés d'expression du grotesque¹⁰⁶ – le futur, et plus exactement le devenir¹⁰⁷.

Le succès galopant dont bénéficie le grotesque au moment du tournant épistémique¹⁰⁸, nous le pensons donc intimement lié à sa visée fondamentale de l'Histoire – cette mise en perspective historique qu'il offre. De surcroît, outre ce rapport particulier au temps, le grotesque instaure également un espace bien spécifique, espace où se joue, une fois encore, le destin de la représentation¹⁰⁹. En effet, dans son ouvrage intitulé *La grottesque*, ouvrage qui fait autorité sur la

¹⁰⁴ Suite à un colloque organisé en 2003 sur la problématique du grotesque, un ouvrage collectif est paru récemment : *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, sous la dir. de I. Ost, P. Piret et L. Van Eynde, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004. On y trouvera plusieurs articles qui mettent en lumière cet investissement historique du grotesque, dans sa dimension utopique notamment.

¹⁰⁵ Peut-être parce que les deux auteurs habituellement reconnus comme les plus grands théoriciens du grotesque, M. Bakhtine et W. Kayser, ont presque occulté la mise en perspective historique que celui-ci propose : l'un travaillant sur le carnavalesque au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, et l'autre, pour l'essentiel, sur l'époque romantique, ils ont cependant passé sous silence cette donnée pourtant significative – d'autant qu'elle génère, en définitive, deux images du grotesque profondément différentes. Mais tous deux laissent entendre que l'image qu'ils en donnent approche de l'immutabilité, qu'ils ont saisi quelque chose comme une « essence » du grotesque. (Voir BAKHTINE (M.), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par A. Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 et KAYSER (W.), « *Das Groteske in Malerei und Dichtung* », in *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, Hamburg, Rowohlt Reinbek, 1960).

¹⁰⁶ Nous parlons il y a un instant du travail de Staiger pour articuler poétique et temporalité : le genre dramatique privilégie ainsi la dimension du futur.

¹⁰⁷ Car avenir ne se confond pas avec devenir, soutiendrait Deleuze. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

¹⁰⁸ Le livre d'Elisheva ROSEN, *Sur le grotesque* (Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995), qui retrace le parcours historique de cette « catégorie esthétique » – le syntagme est un choix de Rosen –, montre que c'est effectivement avec le XIX^e siècle – avec le Romantisme – que le grotesque a pris un essor nouveau en devenant l'occasion d'un « métadiscours » sur la modernité en littérature, lorsqu'il se fait synonyme, ou presque, d'« innovation ».

¹⁰⁹ Pour plus de détails sur cette question de la spatialité du grotesque, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'article que nous avons consacré à cette question, intitulé *Le jeu du grotesque ou le miroir brisé*, paru

question de son origine dans les arts plastiques, André Chastel le décrit comme « l'antithèse de la représentation » : l'espace de la représentation, qui fonde l'*épistémè* classique, repose de fait sur deux principes, l'horizontalité – espace-étendue régi par les lois mathématiques de la perspective – ainsi que le principe cartésien de classification – claire et distincte séparation des genres ; or il se trouve que le grotesque contrevient expressément à ces deux principes¹¹⁰. D'une part, il se présente comme une « négation de l'espace »¹¹¹ – négation, en tous les cas, de l'espace de la représentation –, puisqu'il crée, dit Chastel, « un monde vertical entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids », lequel procure « un sentiment de libération à l'égard de l'étendue concrète, où règne la pesanteur »¹¹². Brisant la perspective unifiée autour d'un point de vue exclusif, le grotesque refuse centre et symétrie¹¹³, pour créer un monde tout en légèreté, où verticalité et apesanteur organisent les figures chimériques. D'autre part, la « libération à l'égard de l'ordre du monde, que gouverne la distinction des êtres »¹¹⁴ constitue pour Chastel la seconde subversion du grotesque : parce qu'il refuse le principe de catégorisation normative, le grotesque est par excellence le domaine de l'hybride. Aussi n'imité-t-il la nature que dans son pouvoir infini de création¹¹⁵ : laissant transparaître sa « face obscure », comme le dit Philippe Morel, le grotesque joue sur l'interpénétration continuelle des formes, la transgression des frontières à tous niveaux – frontières entre les règnes naturels, entre les genres artistiques et littéraires, frontières corporelles enfin (faisant fi des limites instaurées par la représentation spéculaire qui préside à la constitution du sujet).

Puisqu'il viole les principes fondamentaux des normes classiques régies par la représentation, le grotesque s'est donc développé dès l'origine comme un art de la marginalité : preuve en est que ses petites figurines et ornements étaient reléguées dans les marges des peintures renaissantes et classiques. Aussi le grotesque amène-t-il progressivement la transformation majeure de l'espace emblématique de la représentation, l'espace du tableau. Un tableau, en effet, qui se détache du reste du monde, comme un tout inviolable, grâce à son cadre : or, parce qu'il déplace l'attention depuis le

dans le collectif cité ci-dessus. Nous prétendons y apporter quelques éléments qui contribuent à la construction d'une véritable topologie propre au grotesque.

¹¹⁰ « Le domaine des grotesques », dit A. Chastel, « est donc assez exactement l'antithèse de celui de la représentation, dont les normes étaient définies par la vision "perspective" de l'espace et la distinction, la caractérisation des types » (cf. *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 25).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹² *Ibid.*, p. 25.

¹¹³ Or la symétrie ne se réduit nullement à un simple principe de beauté et d'harmonie plastique : au-delà de son caractère spatial, elle constitue la condition même de la rationalité et de la mesure. C'est du moins l'hypothèse, à laquelle nous souscrivons, défendue par le psychiatre Ludwig Binswanger. Dans un article intitulé *À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie*, il constate à quel point la perte de symétrie, dans certaines pathologies, peut léser le dynamisme vital de la structure anthropologique et induire un sentiment de menace mortelle (on trouvera cet article dans un recueil de textes de Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. par J. Verdeaux et R. Khun, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971).

¹¹⁴ CHASTEL (A.), *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ Voir à ce sujet le sixième chapitre de l'ouvrage de Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001. Morel, qui repart des conclusions de Chastel sur le rapport entre grotesque et représentation, montre ainsi comment, à la Renaissance, au moment où (ré)apparaissent les grotesques, la *mimèsis* de la nature avait bien le sens que nous lui avons vu prendre chez Aristote – imitation de sa liberté d'invention.

centre du tableau vers sa limite¹¹⁶ – le cadre lui-même –, le grotesque attire le regard vers le point aveugle de la représentation, le point nécessairement extérieur, invisible, et cependant fondateur de cet espace – en d'autres termes, la « place du roi »¹¹⁷. C'est pourquoi on a pu dire du grotesque qu'il appelle et rejette à la fois la représentation : en résonance aiguë avec l'*épistémè* moderne, il la problématise – tandis qu'auparavant elle s'imposait d'elle-même –, il la met en perspective – tandis qu'elle seule déterminait les lois de la perspective. « Le grotesque », dit l'un de ses théoriciens, « sert de limite pour le champ artistique et peut être perçu comme la figure d'un art total qui reconnaît ses propres incongruités et paradoxes »¹¹⁸. Paradoxal, il fonctionne en effet grâce à la logique de la *mimèsis* que Lacoue-Labarthe appelle la « mimétologique » : n'étant « rien » par lui-même, rien de défini¹¹⁹, « n'imitant » jamais aucune forme, aucun genre figé, il s'avère protéiforme – « imitant » par contre la libre force d'invention naturelle. En d'autres termes, le grotesque ne serait pas « anti-mimétique » mais, au contraire, « hyper-mimétique ».

Avec le grotesque, la représentation trouve donc sa limite. Ce n'est rien moins, en définitive, qu'une autre logique du signe qui se met en place, logique opposée à celle de la représentation : de transparent par rapport au signifié, le signifiant se fait opaque, empreint d'une épaisseur matérielle nouvelle, presque hiéroglyphique¹²⁰. De même, là où la répartition en catégories, ordres naturels et genres artistiques, semblait évidente – nous avons d'ailleurs reconnu la classification comme l'un des piliers de l'âge de la représentation –, le grotesque brouille les cartes : il n'appartient à aucun genre

¹¹⁶ C'est une idée que l'on trouve développée notamment dans ROBERTSON (A. K.), *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1996.

¹¹⁷ C'est-à-dire vers le sujet lui-même, obligatoirement exclu de l'espace de la représentation, et du coup, par contraste, cible du grotesque, dont la question principale – mais insoluble – reste, en dernière analyse, « qui est le sujet de cette énonciation ? » et « où se positionne-t-il ? » – attendu que ce sujet n'est jamais au centre, immobile, mais se déplace constamment.

¹¹⁸ Il s'agit d'une citation de HARPHAM (G. G.), *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. XXII. Nous traduisons.

¹¹⁹ Ceci constitue un aspect primordial du grotesque auquel tous ceux qui s'y sont intéressés se sont retrouvés confrontés : il semble impossible de se mettre d'accord sur une définition du grotesque, à tel point que l'on finira par conclure que cette recherche d'une « dé-fin-ition » est par nature vouée à l'échec. Poser la question « qu'est-ce que ? » concernant le grotesque, remarquent des théoriciens comme E. Rosen et G. Harpham, de même que tenter de déterminer si le grotesque est plutôt un genre, un ensemble de thèmes, une catégorie esthétique, *etc.*, c'est d'avance mal poser le problème et s'engager sur une voie aporétique. Ainsi, il n'est pas abusif de dire que le grotesque « n'est rien » par lui-même : aucune constellation de thèmes, de motifs, de figures, ne peuvent en rendre compte – d'où, par exemple, le fossé qui s'ouvre entre les théories de Bakhtine et de Kayser dès que l'on se place sur ce terrain-là. C'est ce qui rend ce « concept » – là encore, le terme n'est pas tout à fait adéquat – tellement difficile à saisir, tellement instable, et en même temps menace son caractère opératoire, si l'on en fait une catégorie « fourre-tout » de l'anti-représentation.

¹²⁰ Encore un des aspects principaux de l'art des grotesques depuis la Renaissance, souligne Philippe Morel : « les grotesques associent à une exaltation de la dimension formelle, se traduisant par une infinie capacité d'innovation, une sorte d'épaisseur matérielle liée à l'entrecroisement de l'art et de la nature, ainsi que les potentialités d'une opacité symbolique, dans la discontinuité d'un montage qui ne fonctionne ni comme une démonstration, ni comme une représentation, mais plutôt comme une collection et un terrain d'invention » (cf. MOREL (Ph.), *op. cit.*, p. 122). Dans le collectif que nous avons mentionné, *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, l'article de Pierre Piret, « Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de W. Benjamin) », analyse ce basculement de la logique du signe propre au grotesque.

mais se joue de tous, efface leurs frontières, les défigure¹²¹ et les fait fusionner en un monstrueux mélange¹²². Aussi participe-t-il de ce mouvement d'« effrangement » des arts dont parlait Adorno¹²³, caractéristique de l'époque contemporaine : d'un art à l'autre, les frontières sont débordées, les barrières s'effacent, les langages se croisent et se mêlent. En somme, tout un processus de « nomadisme » artistique, dirait Deleuze – autant de voyages immobiles, de déterritorialisations mutuelles.

Déterritorialisations, « effrangement des arts » qui contribuent très largement à cette « crise » de la représentation. Voilà pourquoi nous avons tenu à faire ce détour par le grotesque : non qu'il faille absolument le grotesque pour expliquer la crise, bien évidemment, mais à tout le moins, au sein de ce bouleversement à très grande échelle qui modifie les bases même du savoir – l'image de la pensée –, il nous a semblé être à la fois un acteur et un témoin privilégié de ces transformations. Prenant à contre-pied les fondements de la représentation, il en déborde les limites – l'extrait de son cadre – qu'il désigne ainsi clairement. De cette façon, le grotesque contribue au vaste processus de sa « mise en crise » : dénonciation et subversion de ses lois, qui, par conséquent, laissent apparaître en pleine lumière son point d'énonciation, point d'auto-fondation implicite et invisible – le sujet.

« Effet de crise ? » était la question posée. Simple « effet », « phénomène de mode », un brin artificiel, qui volontairement durcirait la position antagoniste pour mieux la fustiger ? Ou crise authentique ? Tentons de répondre à la question. Si l'on entend bien « crise » dans son sens étymologique, s'il s'agit de placer la représentation dans une position « critique », position de mise en jugement – « *krinein* » signifiant « juger » –, sans conteste, on pourra parler d'une véritable crise de la représentation. Certes, il y a bien eu, dans le processus de rupture, constitution d'une vision simpliste et trop peu nuancée de ce qu'était la représentation avant la fracture de la modernité – d'où l'intérêt avéré, soit dit en passant, d'un travail archéologique scrupuleux comme celui de Foucault, ou de Kintzler. Certes, on a pu quelquefois passer sous silence le travail « poétique » qu'Aristote déjà tenait pour essentiel à la *mimèsis*, puis oublier que les Classiques, les grands dramaturges notamment, étaient, à tout prendre, plus aristotéliens que disciples de Platon. Il n'en demeure pas moins, toutefois, cette mutation cruciale qu'a été – qu'est encore – le changement de strate de pensée : secousse sismique dont l'onde de choc s'est répercutée dans tous les domaines, absolument. Conséquence : la représentation se retrouve au banc des accusés pour passer en jugement, face aux nouveaux savoirs, aux nouvelles poétiques. Elle n'est pas oubliée, au contraire : chacun doit se

¹²¹ Ainsi le récent livre d'Évelyne Grossman, *La défiguration*, rend compte, dans la littérature contemporaine, de la force de dé-création et re-création à l'œuvre, force dont le grotesque témoigne éminemment (GROSSMAN (É.), *La défiguration*. Artaud-Beckett-Michaëx, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004).

¹²² La tension générée par la confusion du comique et du tragique reste sans doute le mécanisme le plus évident et le plus typique du grotesque. Bakhtine et Kayser en rendent tous deux compte à leur façon, c'est-à-dire, l'un, en mettant davantage l'accent sur la face comique du grotesque – le carnavalesque –, l'autre, sur sa face tragique. Nous pensons que là où il est le plus caractéristique et le plus puissant, le grotesque forme une *interface* entre de telles esthétiques.

¹²³ Voir ADORNO (Th.), *L'art et les arts*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, coll. « Arts et Esthétique », 2002.

positionner par rapport à elle, dans le champ des discours inédits qui s'énoncent. En ce sens, il nous paraît adéquat de parler d'une vraie « crise » de la représentation.

Se positionner par rapport à cette crise, et même en être un acteur éminent, tel a été le rôle de Beckett, auquel nous revenons à présent, après ce long détour : avant de faire fonctionner lui-même la machine critique, de mise en jugement, il a préalablement pris la mesure de cette crise – ainsi que nous allons le voir.

2. ...telle que pensée par Beckett

On sait que Beckett, durant toute son existence, préféra la solitude à la vie en société – quoiqu'il ne refusât jamais les soirées festives, voire les nuits entières, en compagnie de quelques bons amis, soirées la plupart du temps copieusement arrosées (l'alcool aidant Beckett à vaincre sa timidité naturelle). Après la guerre, lorsque vint le succès et que débuta son aventure au théâtre, il se mit à partager l'essentiel de son temps entre Paris et Ussy-sur-Marne, village tranquille où il s'était fait construire une petite maison. Malgré l'émulation de ses activités artistiques et de sa vie culturelle à Paris, Beckett préférait cependant ses séjours solitaires à la campagne, seul lieu où il se sentait capable d'écrire¹²⁴. Cette aversion pour la vie mondaine et, consécutivement, son amour de la solitude, du silence, ne sont évidemment pas sans lien avec cette grande méfiance par rapport au langage et à l'Autre que nous allons découvrir dans ses écrits, laquelle a elle-même partie liée avec ce que nous appellerons la « haine de la représentation ».

Toutefois, outre cette hostilité farouche envers les formes de la représentation – formes que nous avons dites être à l'œuvre dans la constitution du sujet –, Beckett a toujours suivi, mais de loin, la mouvance que l'on pourrait dire d'avant-garde, mouvance qui explorait la déconstruction de la représentation dans les arts. Autant en peinture, à travers la découverte des toiles de ses amis comme de celles des nombreux ateliers et galeries qu'il visite, qu'en littérature – notamment par la fréquentation de Joyce et la collaboration avec celui-ci –, en musique – lui-même ayant non seulement un goût très vif pour cet art, mais aussi un talent certain –, et plus, tard, au théâtre et au cinéma. Au fil de toutes ces rencontres culturelles et artistiques, il est certain qu'il prend conscience, puis expérimente, cette « crise de la représentation » dont les conséquences se développent tout au long du vingtième siècle. Lui-même utilisera d'ailleurs l'expression, dans les textes qu'il consacre à la peinture : c'est par eux que nous allons commencer l'exploration de la façon dont Beckett vient s'inscrire, singulièrement, dans cette tendance artistique de vaste ampleur.

¹²⁴ James Knowlson relate avec précision le partage progressif de la vie de Beckett entre ses rendez-vous à Paris et ailleurs, vie trépidante qui le laissait quelquefois exténué, et ses retraites à Ussy, souvent sans son épouse Suzanne, qui restait à Paris. La correspondance de Beckett montre qu'il se plaignait beaucoup de ses obligations parisiennes diverses, bien qu'il ait lui-même tenu à participer à la création de ses pièces et, plus tard, de ses films. (Cf. KNOWLSON (J.), *Beckett*, trad. par O. Bonis, Paris, éd. Actes Sud, 1999).

a. Crise picturale et figure de la faille

Tout à la fois essai sur la peinture et embryon de texte dramatique, *Trois dialogues* visait déjà à dénoncer l'art représentatif, dévoiler l'illusion de la représentation, qui transparaît dès que l'on se met à interroger ses fondements. On se souvient, en effet, que le texte de Beckett se voulait en quelque sorte performatif : pour amener le lecteur – ou spectateur – à l'idée qu'« être artiste, c'est échouer comme nul autre n'ose échouer »¹²⁵, les *Dialogues* adoptaient eux-mêmes une forme aporétique, celle d'un échec « en acte », échec à l'œuvre au sein même de l'œuvre qui le dit. En d'autres termes, le paradoxe de la représentation travaille le texte même des *Dialogues* : l'impossibilité d'exprimer se veut transmise par un discours qui n'arrive pas à l'exprimer¹²⁶. En ce sens, l'hypothèse du critique S. Barfield consistait à soutenir le rapprochement entre la forme des *Dialogues*, mimant celle d'une cure analytique, et la logique paradoxale qui les traverse, logique similaire à celle du Réel lacanien : ce Réel indispensable à la construction symbolique du sujet, point qui cependant vient « trouser » toute construction symbolique. En un mot, *Trois dialogues*, petit drame, jouait au paradoxe de la représentation, qui est celui de la « place du Roi » – cette position subjective à la fois interne et externe à l'espace du tableau, nécessaire et impossible.

Le texte *Peintres de l'empêchement*¹²⁷ semble repartir du constat des *Trois dialogues*, ce constat de l'impuissance de la critique, et plus largement de la parole, la vanité d'un « discours à propos de ». Ainsi il n'y a, à propos de la peinture des van Velde, (plus) rien à dire. « Heureusement », rassure toutefois Beckett, « il ne s'agit pas de dire ce qui n'a pas encore été dit, mais de redire le plus souvent possible dans l'espace le plus réduit, ce qui a été dit déjà ». Et d'ajouter, avec son habituelle ironie : « sinon on trouble les amateurs »¹²⁸ ; puis, plus loin, « car céder à l'ignoble tentation de dire ce qui n'a pas encore été dit, à sa connaissance, c'est s'exposer à un grave danger, celui de penser ce qui n'a pas encore été pensé, qu'on sache »¹²⁹. On le voit, c'est toujours le même « cap » qu'il s'agit de tenir – au pire : la fidélité jamais désavouée à l'échec, à l'impossibilité – voire au danger – de bien dire, de faire correspondre de façon adéquate mots et choses.

Mais pourquoi, se demandera-t-on, cet irréductible échec, cette foncière impossibilité du modèle de la représentation ? *Peintres de l'empêchement* nous en dit plus long à ce sujet. « L'histoire de la peinture », explique Beckett, « est l'histoire de ses rapports avec son objet, ceux-ci évoluant, nécessairement, d'abord dans le sens de la largeur, ensuite dans celui de la pénétration »¹³⁰. Autrement dit, il s'agit là de l'histoire de la *mimèsis* elle-même, de la représentation, soit de la façon dont la réalité s'est progressivement reconstruite dans l'espace du tableau, grâce à sa mise en

¹²⁵ *Trois dialogues*, p. 29.

¹²⁶ « La chose », dit le personnage B, « que je n'arrive pas à dire, on peut ne pas y arriver de bien des manières » (cf. *ibid.*, p. 27).

¹²⁷ Publié pour la première fois dans la revue *Derrière le miroir*, numéros 11/12, en juin 48.

¹²⁸ *Peintres de l'empêchement*, p. 49.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 54.

perspective faite de règles géométriques. Or la rupture de la modernité posera précisément ce rapport de représentation comme un problème – *son* problème, *sa* question¹³¹. Non pas que ce problème n'existait pas auparavant, Beckett se garde bien de le prétendre : mais tout le savoir-faire (la *tèchnè*) de l'artiste consistait justement à l'occulter, à créer l'illusion qu'il ne se posait pas. En réalité, ce problème se posait à *l'envers* – tels les monarques, dont nous n'avons que l'image reflétée dans le miroir : latent, en creux derrière l'acharnement des efforts successifs pour mettre au point des techniques de maîtrise et de reconstruction, dans le langage pictural, du phénoménal. En surface – celle de la toile –, l'illusion était efficace : voilà pourquoi Beckett peut affirmer qu'avec le renouvellement moderne, « ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même l'illusion que cet objet se laisse représenter »¹³².

De fait, le peintre doit faire son deuil – et c'est ce qui justifie, aux yeux de Beckett, tout le mérite des van Velde – de l'objet lui-même, en tant qu'il s'affirme désormais dans sa résistance au sujet, en tant qu'il résiste à se laisser représenter. « Pour commencer, parlons d'autre chose », disait Beckett en guise d'*incipit* dans *Le monde et le pantalon*¹³³ : là encore, il était question de la chose dans sa « choseté » même, dont il s'agissait de parler autrement. Car « l'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents, parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance »¹³⁴. Il n'en demeure pas moins, toutefois, que l'on ne pourra rien peindre si ce n'est cet objet – la « choseté » – qui se refuse au pinceau mais transparaît en même temps sur la toile¹³⁵. Conclusion : « on est peut-être en droit de parler d'une crise. Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? »¹³⁶. Le mot est lâché, la représentation traverse bel et bien une grave « crise ».

Que reste-t-il donc à représenter – ou avec quoi faire échouer la représentation ? Uniquement cette « dérobade » elle-même, les « conditions » de celle-ci, la manière dont l'objet échappe au peintre. Auparavant, celui-ci occupait la place du maître dans le rapport de représentation, dominant la sphère de l'objectif, modelant l'espace et la « choseté » à sa guise ; tout en se dérobant, bien entendu, derrière – ou devant – la toile elle-même, pour donner l'illusion de ne pas y toucher, de n'y être pour rien – encore une dérobade, cette fois non plus de la chose, mais du sujet « miméticien ». Tout en

¹³¹ De la même façon que François Regnault parlait de la règle des trois unités, règle clé de la représentation dramatique classique, comme de la question des grands tragédiens du XVIIe et XVIIIe.

¹³² *Ibid.*, p. 56. Et plus loin, dans le même ordre d'idées, Beckett parlera d'un « même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée. Car ils ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la choseté » (p. 56).

¹³³ *Le monde et le pantalon*, p. 9.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 54 et 55. Notons que, formulée en termes typiquement aristotéliens, cette dernière remarque est très deleuzienne : on connaît d'abord les effets de surface avant d'être ramené à la profondeur, on observe le multiple, les « simulacres », avant l'Un, on perçoit l'actuel plus que le virtuel.

¹³⁵ « Le premier assaut donné à l'objet saisi », dit ainsi Beckett, « indépendamment de ses qualités, dans son indifférence, son inertie, sa latence, voilà une définition de la peinture moderne qui n'est sans doute pas plus ridicule que les autres » (*ibid.*, p. 55).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 56.

aménageant dans l'espace pictural une place vide, ce point de vue unique que viendra occuper chaque spectateur que nous sommes. À présent, en revanche, tout semble se passer comme si le rapport de représentation s'était détricoté, comme si l'objet côtoyait le sujet dans une sorte d'indifférence mutuelle. Tel est ce que Beckett désigne comme « l'absence de rapport » qui soudain s'est fait jour, dans la peinture des van Velde notamment, absence engendrée par le caractère « inaccessible » des termes en présence. Aussi la seule possibilité qui demeure pour l'artiste, celui qui refuse « d'accepter comme donné le vieux rapport sujet-objet », celui qui entrevoit « dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet »¹³⁷, l'unique voie encore libre consiste-t-elle à peindre les conditions de « l'empêchement de peindre »¹³⁸ dû à « l'étrangeté » de l'objet. Qu'il y ait désormais « absence de rapport » entre le sujet représentant et l'objet représenté, cela veut dire que le peintre s'abstiendra de feindre que ce dernier, l'objet, peut être reproduit *immédiatement* – sans son propre intermédiaire –, dans la transparence pure, signifiant reflété sur la toile, capturé au piège du miroir.

Quelle est donc la nature de cet « empêchement » de peindre, qui voue l'acte de représentation à l'échec ? Fidélité à quel échec ? Il en existe deux raisons intrinsèques à l'acte de peindre, selon Beckett : la cause de l'échec se trouve dans l'un des deux termes du rapport, soit dans l'objet, soit dans le sujet. Respectivement, « l'empêchement-objet » et l'« empêchement-œil »¹³⁹ – deux formes d'« empêchement » dont auparavant on s'accommodait fort bien. Or, tandis que Geer van Velde fait partie des artistes du premier type – les peintres de l'« empêchement-objet » –, son frère appartient, lui, au second groupe. Aussi, si chacun des deux rend sur la toile « un état de privation » – privation du fameux « rapport » –, l'un emprunte-t-il « les termes du dehors, la lumière et le vide », et l'autre, « ceux du dedans, l'obscurité, le plein, la phosphorescence »¹⁴⁰. Chez Geer, tout est furtif, léger, éphémère ; dans l'espace lumineux et vide du dehors, l'objet fuit à vitesse infinie, tout comme la pensée ; chez Abraham, à l'inverse, l'objet demeure insaisissable pour l'œil, parce que refermé sur sa densité, sur lui-même. Malgré tout, il s'agit donc bien d'appréhender par le pinceau quelque chose de ce « nouveau rapport » par lequel le mouvement vers le vide laisse place à « la chose à nouveau » – ce rien qui reste après la dérobade de l'objet. Quelle chose est-ce, cet objet de représentation nouveau ? Là réside toute l'énigme, précisément, toute l'ambiguïté de cet objet insaisissable – impossibilité qui crée la quête infinie, l'échec toujours réitéré, « un dévoilement sans fin », dit Beckett, « voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau »¹⁴¹.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁹ Il n'est évidemment pas du tout anodin que la défaillance du sujet se focalise sur son incapacité à voir, c'est-à-dire sur l'œil. Beckett annonce déjà ici tous les textes où l'instance narrative se confondra avec un organe oculaire, incapable de voir et d'énoncer, ainsi que les films, dans lesquels l'œil-caméra brouille l'image.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

Qui plus est, de l'ambiguïté à l'hostilité du réel, il n'y a qu'un pas, vite franchi. Si le peintre perd son rôle souverain dans l'acte de représentation – impossible de capturer le réel dans l'espace du tableau, étant donné l'étrangeté qui s'est immiscée dans le rapport sujet-objet –, si le peintre perd ce pouvoir, en effet, la « choseté » apparaîtra alors sous un visage inconnaissable, incompréhensible – voire menaçant. Or l'objet menaçant, insondable, ce reste suspendu dans le vide, devient, pour l'artiste comme pour le spectateur, objet de jouissance. C'est pourquoi Évelyne Grossman a pu soutenir que, loin de s'adresser à ces « cochons d'intellectuels »¹⁴², selon la formule de Beckett, « l'esthétique chez Beckett rejoint l'étymologie. Elle est d'abord sensation, une expérience du sensible (du grec *aisthêtikos*, de *aisthanesthai*, sentir) »¹⁴³. Cette expérience sensitive, n'est-ce pas le frémissement sur la toile d'un objet à la fois présent et absent, visible et invisible, qui dès lors, à travers le doute, l'instabilité, le danger même qu'il génère, se fait objet de pure jouissance, objet érotisé par l'acte artistique ? En d'autres termes, la « choseté » de l'objet que voile et dévoile tour à tour le « nouveau rapport » de représentation n'est autre que la « Chose », *Das Ding* – qui prend la forme de multiples objets « a », tous ses substituts –, suspendue dans le vide. « On devine en tout cas dans l'aura de "cette chose adorable et effrayante" le miroitement d'un pré-objet indéfinissable, cette *Chose* érotique qui remplace pour certains un introuvable objet de désir »¹⁴⁴.

Or la « Chose » que voile et dévoile la toile, n'est-ce pas ce noyau de Réel, qui, soutenant le symbolique, en troue la représentation ? En conséquence de quoi, l'étrangeté de la Chose délie le

¹⁴² *Le monde et le pantalon*, p. 43.

¹⁴³ GROSSMAN (É.), *L'esthétique de Beckett*, [Paris], éd. SEDES, coll. « Esthétique », 1998, pp. 34 et 35. Et d'ajouter, en citant le *Bacon* de Deleuze : « déjà pour Cézanne, rappelle Deleuze, le tableau doit agir immédiatement sur le système nerveux : la Figure est la forme sensible rapportée à la sensation et celle-ci est un objet double, paradoxal, dont une face est tournée vers le sujet et l'autre vers l'objet » (voir DELEUZE (G.), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 27, cité par GROSSMAN (É.), op. cit., p. 35).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 36. On notera l'hypothèse très éclairante qu'Évelyne Grossman formule à ce sujet, hypothèse étayée par la théorie du « Moi-Peau » du psychanalyste Didier Anzieu. Celle-ci a trait aux abcès dont souffrait Beckett, et dont sont affublés quelques-uns de ses personnages, sous les formes les plus diverses et *grotesques* – à telle enseigne que Grossman parlera d'une « écriture de l'abcès ». Elle établit en effet un rapport de l'ordre du symptôme entre, d'une part, le « gonflement de la peau » provoqué par « l'accumulation de pus » qu'est l'abcès et, d'autre part, cette « Chose », objet de jouissance – douleur et plaisir – que le peintre échoue à représenter, mais qui cependant n'est pas sans laisser de trace sur la toile. « Je verrais volontiers dans l'abcès », dit ainsi l'auteur, « un avatar de la sensation chez Beckett, un symptôme inscrit dans son corps et qui signe la relation complexe, entre douleur et jouissance, qu'il entretient avec le réel [...] L'abcès sur la peau comme sur la toile » (*ibid.*, p. 37). Or la peau, dans l'hypothèse de Didier Anzieu, fonctionne comme une interface, une membrane protectrice indispensable dans la constitution du moi de l'enfant par rapport à sa mère. Elle établit de fait une frontière transitionnelle qui donne à l'enfant une image de son corps limitée, et dès lors une intériorité propre. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce concept du « moi-peau », outre le fait qu'il fonctionne de façon très similaire à celui du « pli » chez Deleuze – limite qui, à partir du dehors, forme l'intériorité du sujet –, c'est qu'il différencie, selon les termes mêmes d'Anzieu, le *dedans* du *dehors* (créant le dedans comme un volume par rapport à une surface). On ne peut s'empêcher de penser aux mots utilisés par Beckett à propos des van Velde, dont l'un peint, précisément, le dehors, le vide, et l'autre le dedans, la plénitude de l'objet : comme si tous deux « échouaient » dans la représentation, ne pouvant établir l'articulation entre les deux espaces, dedans et dehors – l'un perdu dans l'immensité du vide, l'autre butant contre l'opacité trop dense de l'objet. Dans les deux cas, on pourrait dire que la toile joue le rôle de la peau, sans y parvenir correctement : elle ne peut opérer sa fonction d'interface qui permettrait un rapport non problématique – en l'occurrence, non problématisé par l'œuvre d'art – entre sujet et objet. (Pour la théorie du « moi-peau » et la lecture de Beckett qui s'ensuit, voir ANZIEU (D.), *Créer détruire*, Paris, éd. Dunod, 1996. Ce concept sera encore fréquemment utilisé dans le chapitre suivant).

rapport de représentation, le rapport du sujet à l'objet, entre lesquels ne subsiste plus qu'un écart, une faille¹⁴⁵ – le gouffre où s'abîme le représenter. C'est précisément cet écart qui retiendra l'attention du critique Bruno Clément, auteur de *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* : confronté à la récurrence de cet écart chez Beckett, il reconnaît le fonctionnement d'une figure de rhétorique qui, selon lui, in-forme l'œuvre tout entière. Cette figure – ou « archifigure », puisqu'elle organise le discours au niveau le plus fondamental – s'appelle l'« épanorthose ». Elle peut se définir comme la mise en rapport « des deux termes possibles d'une vérité qui ne rencontrera jamais d'expression plus adéquate que le mouvement qu'elle crée entre eux »¹⁴⁶. L'épanorthose est donc la figure même de l'écart, de l'entre-deux ; et la « vérité » en question – l'effet de vérité que produit la représentation classique –, sombre désormais dans ce creux, dans cet écart. En effet, le vide créé entre les termes opposés n'est jamais destiné à être comblé, ou encore dépassé grâce à une résolution dialectique de la tension¹⁴⁷ ; à l'inverse, l'épanorthose approfondit toujours davantage la faille, active une logique contradictoire, étant entendu que les deux termes, quoique radicalement incompatibles, ne peuvent toutefois s'énoncer l'un sans l'autre. « Unique matrice » de l'œuvre beckettienne, dit Clément, cette figure lui insuffle donc son mouvement le plus fondamental, « justement parce qu'elle est une figure, c'est-à-dire une forme, et qu'elle peut à ce titre recevoir tous les contenus »¹⁴⁸.

Par conséquent, il est tout à fait légitime, aux yeux de Bruno Clément, de parler d'une authentique rhétorique à l'œuvre chez Beckett, puisque c'est bien une figure de style qui, en dernière analyse, donne son tour à l'écriture, dans tous les genres. Essentielle à l'œuvre, l'épanorthose, figure de l'écart, sous-tendrait donc la crise du rapport entre sujet et objet, qui semblait être le moteur de l'œuvre : en d'autres mots, sous-jacent à l'informe, au manque de forme, généré par l'échec du rapport de représentation, il existerait donc une forme plus fondamentale que cette « crise » elle-même. C'est pourquoi Beckett aurait été frappé chez les van Velde par la tension, l'écart continu entre les contraires, qui constituerait la « forme » même, l'esthétique de cette peinture. « Si Samuel Beckett se sent si concerné par l'œuvre de Bram van Velde », affirme Clément, « c'est qu'il se lance dans son domaine, qui est le langage, dans la même "impossible et nécessaire entreprise" que lui : la soumission à l'absence de rapport, et donc la production d'une œuvre "sans rapport avec l'art" »¹⁴⁹.

Quoique séduisante, l'hypothèse de Bruno Clément nous pose néanmoins un problème – très intéressant au demeurant. Formulons-le de la sorte : somme toute, cette hypothèse revient à remettre

¹⁴⁵ Ou encore une esthétique de la tension, continuellement entretenue, entre des contraires, tension que, selon É. Grossman, Beckett saisit dans la peinture des van Velde : tension entre mouvement et immobilité, un et multiple, visible et invisible, et, en définitive, entre échec et « réussite ». Cette tension ne produit jamais de synthèse, de telle façon qu'É. Grossman, à la suite de T. Hunkeler, voit là à l'œuvre un mouvement proche de l'esthétique négative d'Adorno, qui sans trêve oscille entre deux positions contradictoires, sans chercher à atteindre de synthèse (cf. GROSSMAN (É.), *op. cit.*, pp. 32 et 33).

¹⁴⁶ CLÉMENT (Br.), *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 423.

¹⁴⁷ C'est en ce sens que nous faisons allusion ci-dessus à la dialectique négative d'Adorno.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 423. Clément parle d'ailleurs de l'épanorthose comme le miroir où se réfléchit toute l'œuvre, la « figure qui figure la figure » (p. 180).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 199.

en cause l'authenticité de la « fidélité à l'échec » – c'est-à-dire « l'impossibilité d'exprimer », ou encore la « mise en crise » de la représentation. En effet, d'après le critique, derrière un discours qui inlassablement ressasse son propre échec – échec à poser la bonne question, présenter la bonne image, raconter la bonne histoire ; échec à trouver le mot juste, à exprimer le plus important, à dire le moi ; échec à en finir une fois pour toutes, à prononcer la parole ultime, à clore le bavardage ; échec du dire et échec du silence –, derrière cette sorte de « litanie du raté », qui renie expressément la rhétorique, se cacherait en réalité une « réussite » de la forme, laquelle réinvestit la rhétorique. Clément : « le fonctionnement de l'œuvre (et c'est précisément ce qui rend si nécessaire et si difficile sa simple description) est précisément de dissimuler son fonctionnement, de se dissimuler, et il n'est pas sûr qu'un objet aussi "appréhendable" finalement que le couple sujet/objet soit plutôt la raison du compromis qu'une de ses innombrables figures ». En outre, plus loin, Clément confirme que la structure formelle qu'impose l'épanorthose prime sur « l'échec qui n'est ni le destin de l'œuvre ni son propos (par monde ou par moi interposé) mais le résidu d'une (fausse) question, d'une forme (vide) ». L'œuvre a beau se renier, se désavouer comme telle, elle n'en resterait pas moins une œuvre au sens fort¹⁵⁰.

Si l'on devait donc admettre qu'une « logique de la figure » donne sa forme à l'œuvre – son « *hylè* rhétorique », selon l'expression de Michel Deguy¹⁵¹ –, forme « réussie » à un niveau plus fondamental que l'échec – au niveau de l'énonciation, tandis que l'échec serait clamé dans l'énoncé de l'écriture (à la limite, simple thème du discours) –, on devrait accepter du même coup qu'il y a bel et bien à l'œuvre, chez Beckett, un rapport de représentation très construit, un nouage symbolique consistant, non défait par le « paradoxe du Réel », de la « Chose ». À la limite, on verrait alors Beckett pris dans ce travers qu'il dénonçait notamment chez le peintre Masson, « empalé sur le dilemme féroce de l'expression »¹⁵² : malgré l'affinité de Masson avec le vide et l'impuissance de l'art, on le voit souffrir de « la maladie de vouloir savoir ce qu'il faut accomplir et la maladie de vouloir être capable

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 420 et 421. Aussi Beckett peut-il consacrer toute son énergie, dans chacun de ses textes, à bâtir le mythe d'une œuvre sans forme, d'un brouillon improvisé, voire d'un déchet, d'une ordure littéraire – une « littérature », pour faire écho au jeu de mots de Lacan –, Clément n'isole pas moins, grâce à une analyse minutieuse, le fonctionnement des cinq grandes composantes de la rhétorique antique et classique (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* et *memoria*). Habilement agencé, le processus énonciatif de l'œuvre qui se met en place progressivement vise à produire un effet, calculé par l'écrivain, qui résulterait de la dissimulation des procédés rhétoriques.

Quel est-il ? L'échec affirmé, par contraste, dessine en creux un ailleurs plus parfait, plus essentiel – quoique l'on ne nous dira jamais ce dont il s'agit au juste. Inutile de préciser, donc, qu'on ne l'atteindra pas, cet ailleurs : il demeurera cet autre toujours différé, qui, précisément, dessine la figure de l'épanorthose en organisant le vide, l'absence de centre. Or ce vide génère un véritable mouvement de tourbillon : c'est-à-dire que le discours critique se retrouve comme « aspiré » par et dans la fiction. En réalité, celle-ci absorbe son propre méta-discours, contraignant le lecteur ou le critique à ressasser le même refrain, à prolonger l'œuvre elle-même. Clément voit d'ailleurs en Blanchot le « premier grand prêtre de la critique beckettienne » (p. 208), dont le commentaire coïncide exactement avec le texte célébré. Ainsi l'œuvre, construite sur la stratégie permanente de l'auto-citation, échafauderait patiemment son propre mythe, tout en aliénant son lecteur – au point que celui-ci deviendrait, à la limite, l'un des personnages, l'une de ces multiples voix de l'œuvre.

¹⁵¹ Qui a préfacé le livre de Clément (cf. DEGUY (M.), « Logique de la figure », in *ibid.*, pp. 7 à 18).

¹⁵² Voir les *Trois dialogues*, p. 17.

de l'accomplir » – soit la peur d'affronter « l'indigence insurmontable »¹⁵³ de l'art. Toutefois nous ne pensons pas que l'on puisse considérer l'échec chez Beckett comme une stratégie énonciative, dans le sens d'un effet leurrant dissimulant avec soin l'accomplissement formel le plus parfait. Certes, il existe une « œuvre » beckettienne, brillante ; certes, ce ne sont ni le chaos absolu, ni le silence d'une parole indicible que l'on y trouve ; et certes, le processus même de l'évidement, que nous avons présenté au chapitre précédent, tend parfois à produire des œuvres de grande perfection formelle, grâce notamment à leur extrême condensation. Toutefois, si l'on en croit le témoignage de Ludovic Janvier, qui sur cette question de l'échec répond contradictoirement à Bruno Clément, Beckett, de son propre aveu, se sentait « prisonnier d'un tel désir de forme ». Selon Janvier, l'échec demeure une figure principale de l'œuvre, derrière, ou malgré, la rhétorique de l'échec. « Toutes les œuvres les plus réussies n'ont-elles pas l'échec dans leur cœur ? L'œuvre en vit. La perfection de la voix, la réussite de la structure et le plaisir qu'on y prend ne doivent pas nous faire oublier que ce qui tend l'œuvre, ce qui la fait vivre, c'est l'échec dont elle se nourrit – au-delà même de la diction de l'échec. Que la forme soit réussie n'enlève rien au fait que la conscience de l'échec, et peut-être l'échec comme désir, sont à la source de l'œuvre »¹⁵⁴.

Aussi, dans la ligne de ces propos de Ludovic Janvier, pensons-nous que l'échec – la « conscience de l'échec », « l'échec comme désir » – constitue bel et bien un moteur de la machine littéraire beckettienne. Car, en dernière analyse, le lieu où l'écrivain échoue le plus gravement, l'échec le plus lourdement ressenti, n'est-il pas à chercher, paradoxalement, dans cette résistance même de la forme, sa perfection, et la parole qui ne peut se tarir ? En d'autres termes, dans l'impossibilité de détruire totalement la représentation – sous peine de basculer au-delà des limites de l'art et de la littérature, dans leur dehors absolu, le chaos ? Et la « crise de la représentation » a-t-elle jamais été autre chose que la mise en lumière de ses fondements, puisque les assauts, les coups les plus terribles qui lui ont été portés, n'ont rendu le vide qui y était creusé que plus tangible, plus douloureusement présent ? L'art, c'est évident, est par nature représentation – et tout particulièrement le dramatique, comme nous l'avons vu ; la « crise » peut déconstruire les formes de la façon la plus radicale, il n'en reste pas moins que tout geste artistique, littéraire, convoque nécessairement une forme¹⁵⁵. Au-delà, ou en deçà, de toute « défiguration », pour reprendre ce concept d'Évelyne Grossman, l'art refigure toujours. N'est-ce pas d'ailleurs tout simplement ce que disait Beckett dans cette formule : « l'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 16 et 20.

¹⁵⁴ JANVIER (L.) et CLÉMENT (Br.), « Double, Écho, gigogne », in *Europe. Samuel Beckett*, numéro 770-771, juin-juillet 1993, p. 64.

¹⁵⁵ C'est le sens de ce que nous avons dit du grotesque, notamment sa dimension historique : la réouverture du futur, détruisant le verrou du passé, l'indétermination de l'Histoire, n'en convoque pas moins la perspective d'un horizon utopique de recreation.

exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, *l'obligation d'exprimer* »¹⁵⁶ ?

Dans cette optique, la sincérité la plus vibrante de l'échec et de l'impuissance de l'artiste résiderait à même la réussite formelle, l'impossible absolu d'un au-delà de la représentation – pour autant que l'on demeure dans les limites de l'art ; à même l'éternelle défaite de « l'obligation d'exprimer » alors qu'il n'en est pas de volonté – tandis que le désir au contraire fait machine, machine de guerre anti-représentative. Ainsi, si l'on admet, avec Danièle de Ruyter-Tognotti entre autres¹⁵⁷, que les textes sur la peinture fonctionnent comme des miroirs d'une poétique de l'œuvre propre de Beckett, on aboutit au constat suivant : la forme aporétique et auto-contradictoire de ces textes reflète la défiance de l'écrivain par rapport au langage – donc à la représentation, au lien sujet-objet –, dont la fonction de connaissance se trouve totalement mise à mal, puisque le langage participe au contraire de la confusion et de « l'étrangeté » du monde pour le sujet. Le propre de l'art tient dès lors à ce qu'il met en lumière ce mal dire essentiel du monde : loin d'épuiser le mystère de la « choseté » dans l'acte de représentation, l'art reste une présentation de cette chose éternellement en suspens.

Certes, il serait absurde de nier que le caractère aporétique du texte résulte d'une forme de construction maîtrisée par son auteur ; et certes, l'« obligation d'exprimer » implique une certaine astreinte à la représentation – le « nouveau rapport dont il est question » ; d'une certaine façon « on se laisse couillonner »¹⁵⁸, toujours, dirait Beckett, par exemple en écrivant « à propos de » peinture, quoique la possibilité même de cet « écrire à propos de » soit par nature vouée à l'échec. Mais justement cet échec n'est en rien annulé par la persistance tenace d'une forme, dès lors qu'il ne s'agit pas d'une forme figée – une forme rhétorique – et stratégiquement efficace, tel le « dialogisme »¹⁵⁹ énoncé-énonciation. Il s'agit au contraire de maintenir en mouvement, en acte, les formes qu'adopte l'échec en constante mutation : obsession de la faillite, pourrait-on dire, plus que de la faille – faille de l'épanorthose. Obsession dont le moteur, au-delà de l'utilisation lucide des possibilités de mise en crise de la représentation, serait à chercher, en fin de compte, du côté d'une haine véritable des constructions de la représentation et d'un effroi devant les menaces que celles-ci semblent constituer pour le sujet.

Au fil du parcours de Beckett, il faut toutefois reconnaître que cette haine et la destruction des formes n'ont fait que progresser pour atteindre, à la fin de l'œuvre, un sommet de radicalité¹⁶⁰. Dans

¹⁵⁶ *Trois dialogues*, p. 14. Nous soulignons.

¹⁵⁷ Dans un article dont il a déjà été question lors du chapitre précédent, « *Le monde et le pantalon : miroir de la poétique beckettienne* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 3, Amsterdam-Atlanta, éd. Rodopi, 1993, pp. 111 à 123.

¹⁵⁸ *Peintres de l'empêchement*, p. 58.

¹⁵⁹ Au sens bakhtinien, s'entend.

¹⁶⁰ « Sommet de radicalité » ne signifie pas, néanmoins, la destruction totale de la représentation, qui mènerait au nihilisme de l'art sous quelle forme que ce soit. Dans le premier chapitre, en expérimentant la dynamique du vide, nous avons tenté de montrer comment Beckett évite une telle extrémité et inverse la négativité en création. Cette question de la contradiction apparente entre haine de la représentation et désir malgré tout d'en laisser voir

les premiers écrits, par contre, et en particulier les premières pièces pour la scène, on reconnaîtra davantage le processus rhétorique mis en lumière par Bruno Clément – la figure de l'épanorthose, laquelle garantit la réussite formelle de l'énonciation, malgré l'échec clamé à moult reprises au niveau de l'énoncé¹⁶¹. C'est ce que nous proposons d'aborder dans les pages qui suivent.

b. Premières tentatives scéniques : les succès des débuts du combat

Le trajet qu'accomplit Beckett au théâtre, si l'on en prend une vue d'ensemble depuis les premiers essais jusqu'aux dernières pièces, témoigne d'une constante radicalisation dans la volonté de se débarrasser des formes traditionnelles de la représentation. C'est à une « crise » semblable à celle que décrit Szondi que le dramaturge nous convie, si ce n'est qu'il va pousser l'expérience jusqu'à un point quasi limite. Le processus, on s'en doute, ira dans le sens d'une réduction, d'une « abstractivation » croissante. Néanmoins, si les premières pièces, celles qui ont connu un très grand succès dans les années 50 – *Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* –, étaient, pour l'époque, d'une audace formelle remarquable, elles sont loin d'atteindre la témérité des réalisations des dernières années. Au départ, en effet, la crise de la représentation est encore fortement « représentée » – voire reprise au niveau thématique. Le paradoxe de la représentation – sa tache aveugle, point d'auto-fondation et de percée à la fois, qui empêche le mouvement vers le vide absolu – n'est pas encore accompli dans ces premières œuvres dramatiques. Ici, c'est plutôt la dualité énoncé-énonciation qui donne sa structure au texte : tandis que l'on proclame la désuétude de la représentation – pourtant la *ratio essendi* du théâtre –, les formes dans lesquelles on l'exprime restent, somme toute, fort classiques – fort « représentatives ».

Le premier cas est bien entendu le plus flagrant : il s'agit d'une pièce rédigée par Beckett juste après la guerre, au début de l'année 47, *Eleutheria* – pièce que jusqu'à la fin de sa vie son auteur aura fermement refusé de laisser jouer¹⁶². Par rapport au théâtre « classique » – comédie de boulevard, mélodrame, *etc.* –, elle se veut une parodie, et présente quelques innovations et trouvailles qui peuvent faire songer à un Pirandello¹⁶³, ou encore au ton farcesque de Ionesco¹⁶⁴. C'est dire si l'on se trouve à

quelque chose, même infime, est au cœur de cette recherche, et sera donc travaillée au fil des chapitres, jusqu'au dernier (où elle sera reprise plus explicitement).

¹⁶¹ On constate d'ailleurs que Clément appuie davantage son hypothèse sur la lecture des textes de la « première moitié » de l'œuvre que sur ceux de la seconde – sans qu'il s'agisse là d'un principe absolu.

¹⁶² De plus, James Knowlson raconte comment, trois ans avant son décès, Beckett interdisait encore que l'on monte la pièce, non tant à cause des éléments autobiographiques et souvenirs intimes qu'elle contient, que parce qu'elle lui apparaissait « lourde, gauche, par trop explicite. Elle va de plus être très vite datée par rapport à ce qu'un Ionesco, un Genet ou un Adamov écrivent alors pour le théâtre » (KNOWLSON (J.), *op. cit.*, p. 467). Effectivement, ces pièces du début sont probablement la cause d'un amalgame entre Beckett et les avant-gardes théâtrales des années 50 : dans le cas d'*Eleutheria*, le rapprochement avec un Ionesco, par exemple, n'est pas injustifiable, à condition sans doute de reconnaître que sa qualité est inférieure à celle des pièces de ce dernier.

¹⁶³ Le personnage du Spectateur, par exemple, qui commente l'action, fait songer aux procédés pirandelliens.

¹⁶⁴ Le traitement de l'espace présente également quelque originalité proche de celle de l'auteur du *Roi se meurt*, des *Chaises* ou de *Tueur sans gages* : ainsi, au troisième acte, le décor délabré de la chambre de Victor, auparavant juxtaposé à l'intérieur bourgeois du salon familial, a envahi complètement le plateau, tandis que le

cent lieues de la sécheresse « abstractive » : le nombre de personnages, la profusion du décor, les changements de lieux, rien ne ressemble au Beckett ultérieur. En réalité, tout y est encore excessivement démontré, explicité, thématisé : Victor, personnage central de l'action, revendique une liberté – déjà le titre l'annonce – dont les autres, qui l'étouffent et le menacent par leur seule présence, voudraient tous le priver. C'est autour du vide que tourne son discours, du droit à ne rien faire, à n'être rien, droit à une absence de volonté schopenhauerienne : avec beaucoup d'ironie, l'auteur fait dialoguer Victor avec un vitrier venu colmater le trou de la vitre brisée au moyen d'une surface transparente – du vide, encore –, lequel personnage, philosophe, l'engage à prendre de la consistance. En vérité, on sent déjà comme une (lointaine) annonce de l'écrivain à venir, de ses obsessions futures, mais qui s'égarent ici dans des débats parfois longs à outrance et sans originalité, un bavardage dont on comprend qu'il ait pu horripiler Beckett par la suite. En somme, on ne trouve dans cette pièce que de bien infimes traces du style, de ce qui fait la singularité même de Beckett¹⁶⁵. C'est pourquoi on peut sans hésitation tomber d'accord avec Knowlson pour qui l'intérêt de cette pièce réside *in fine* en ce qu'elle montre la piètre estime dans laquelle l'écrivain tenait le théâtre de l'époque.

D'une tout autre trempe, évidemment, sont *En attendant Godot* et *Fin de partie*, pièces qui littéralement projetteront Beckett dans une carrière dramatique internationale – même si, en ce qui concerne la problématique qui nous occupe, celle de la crise de la représentation, on reste encore partiellement enfermé dans la forme du « représenter » (dire) la crise. Toutefois, la volonté devient dès à présent manifeste de subvertir les fondements de l'esthétique classique de la représentation : à savoir l'action, le temps et le lieu, les trois unités dont les Classiques faisaient leur « *question* »¹⁶⁶ dramatique essentielle, y voyant avec Aristote, de toute évidence, les principes « naturels » de la poétique et de la représentation dans un lieu tel que le *theatron*. Aussi peut-on reconnaître la pertinence de l'hypothèse et des minutieuses analyses de Bruno Clément pour cette phase du théâtre beckettien : la représentation constitue en effet l'une des cinq parties de la rhétorique travaillée par Beckett et qui, selon Clément, donnerait une forme – un statut d'« œuvre » – à son œuvre. Or il est vrai que le dramaturge ne se livre certainement pas ici à une destruction totale de la représentation, mais plutôt à la tentative d'en repenser les conditions en les mettant à nu : c'est-à-dire que ces conditions, conditions des lois du vraisemblable et du nécessaire, normalement « invisibles » – tel le peintre dans l'espace du tableau – se trouvent à présent projetées au cœur de l'action ; telles les marges ornées de grotesques,

salon est « mangé par la fosse » (p. 119). C'est donc l'espace intérieur du personnage, son « espace vécu », espace de chute et de chaos, qui tend à engloutir le décor réaliste (parodique). Par ailleurs, cette première tentative dramatique de Beckett rappelle fortement la thématique de la pièce *Jacques ou la soumission*, ainsi que son style et ses éléments grotesques. On remarquera cependant qu'au moment de l'écriture d'*Eleuthéria* (1947), Ionesco n'a encore écrit aucune de ses pièces.

¹⁶⁵ Un passage attire toutefois notre attention parce qu'il constitue une annonce du mécanisme mis en place dans *Fin de partie* : il s'agit d'une allusion faite par le Spectateur au jeu d'échecs, à une partie médiocre qui s'éternise et ne veut pas finir (p. 133). Or on sait que l'action de *Fin de partie* fonctionne selon le déroulement d'une partie d'échecs (c'est notamment l'hypothèse d'Adorno, dans son commentaire *Pour comprendre Fin de partie*) : ceci contribue à montrer la cohérence de l'écriture de Beckett, tout au long de son parcours d'écrivain.

¹⁶⁶ D'après François Regnault, comme on l'a vu.

où le cadre devient l'objet même de la représentation. Dans son récent ouvrage, déjà cité, *Aux frontières du vide*, Ciaran Ross, à propos d'*En attendant Godot*, conclut en ce sens : « la pièce ne peut représenter que sa propre tentative, toujours vaine et désespérée, de se représenter comme pièce, de se refléter elle-même comme son propre double »¹⁶⁷. Reflet, représentation dont la « mise en crise » forme dès lors le cœur de l'action.

Parlons de l'action, justement – première des trois unités, du reste la plus fondamentale. Le « rien à faire » d'Estragon, qui ouvre *Godot*, annonce d'emblée la couleur : l'action se retourne contre elle-même, en quelque sorte, jouant sa propre sclérose. Rien à faire, certes, mais pas rien à dire : car le dialogue ne fera que dire ce rien à faire, dire l'impuissance de l'action dramatique. En faire montre, également : à l'autre extrémité du drame, un « allons-y » décidé d'un commun accord laisse les deux protagonistes, Vladimir et Estragon, immobiles. Certes, entre-temps, il se passe bien certaines choses – une quantité de choses, en réalité, puisque le « rien à faire » laisse précisément aux personnages tout le loisir de jouer à ce rien. Tout se passe ainsi sur fond de cette attente proprement interminable – quel Godot pourrait intervenir, en effet, s'il n'est qu'un personnage de fiction, de jeu ? –, de sorte que rien n'a l'apparence d'une action véritable. Même les deux passages de Pozzo et Lucky ne sont que divertissements, au sens pascalien, quelques minutes d'agitation volées à la morne turpitude du temps. En apparence, l'essentiel reste l'inactivité ; en réalité, le fait de se morfondre sur cette inactivité, le lancinant refrain de l'échec à poser un acte quelconque, ainsi que le jeu du « rien », font l'action. On nous laisse entendre que le salut, s'il vient – les deux larrons seront-ils sauvés ? –, ne peut arriver que d'ailleurs – d'en haut ou non, peu importe, mais de toute façon de l'extérieur –, parce que compter sur soi pour s'en sortir, ou compter l'un sur l'autre dans la paire, c'est raté d'emblée ; en fait, le jeu n'est soutenu que par les personnages qui le jouent, sans point d'extériorité aucun.

Et le refrain de reprendre dans *Fin de partie*. Le titre en donne déjà le ton : il annonce la fin de l'action avant même qu'elle n'ait commencé. Il ne reste dès lors plus qu'à traîner cette fin, d'un bout à

¹⁶⁷ ROSS (C.), *op. cit.*, p. 179. Dans cette perspective, Ciaran Ross met en avant une interprétation de *Godot* fort intéressante et originale, parce qu'elle tend à prendre le contre-pied des interprétations « traditionnelles » : se situant toujours dans la ligne de la psychanalyse post-kleinienne, et en particulier des théories de Winnicott, il propose en effet de comprendre le personnage de Godot comme un objet transitionnel que se crée le couple Vladimir-Estragon, c'est-à-dire un moyen et accessoire de jeu. De fait, pour le couple, tout au long de l'action dramatique, il ne s'agit de rien d'autre que de « jouer à attendre Godot ». En d'autres termes, Godot ne serait certainement pas un existant, voire un être transcendantal (Dieu) – Beckett n'a d'ailleurs eu de cesse de répéter, depuis la première création de la pièce, que la question « qui est Godot ? » non seulement n'a pas de réponse mais surtout pas de sens dans l'économie du drame –, être dont la venue, annoncée, devrait se produire mais ne le fait pas – encore le point de vue du manque. *A contrario*, le couple de protagonistes n'est évidemment jamais en « manque » de Godot, puisque Godot n'est qu'un « prétexte narratif », dit Ross – soit un personnage fictif dans une histoire qu'ils jouent à se raconter. Tout l'« enjeu » consiste donc à jouer cette venue potentielle (cette « promesse de présence »), à jouer à l'attente – Ross épingle d'ailleurs une série de petites « mises en scène » des quatre personnages, toutes futiles, au sein de la pièce. Aussi l'attente, pour le drame *En attendant Godot*, constitue-t-elle sa propre fonction de jeu, sa propre « aire intermédiaire » – son aire de représentation –, qui n'a d'autre but que de se représenter – aire vide qu'il faut jouer à créer. « L'espace du vide exploré par la pièce est aussi l'exploration de son propre "espace de jeu". [...] Le vide crée le jeu en tant que phénomène théâtral de la même manière que le jeu crée et recrée une expérience du vide » (voir *ibid.*, pp. 205 à 215).

l'autre de la pièce : « fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »¹⁶⁸, nous dit Clov pour entamer le jeu – en écho au « rien à faire » d'Estragon. « *Peut-être finir* », parce que finir, mettre un terme à ce qui se passe, c'est déjà trop – c'est déjà toute une action. On ne pourra donc qu'évoquer cet achèvement toujours différé, éternellement remis à plus tard. En attendant – mais en attendant quoi, au juste ? –, « quelque chose suit son cours »¹⁶⁹ : tout simplement l'action dramatique, qui, dès le moment où des spectateurs restent assis face à une scène, dans l'espace « théorique » du théâtre, ne peut que se dérouler, comme du papier à musique. Quand bien même il ne se passe « rien » – c'est du moins l'impression de vide que la pièce vise à donner, vide souligné par l'agitation vaine de Clov –, en réalité, « rien » passe et se passe : c'est-à-dire, la représentation elle-même, le jeu théâtral. En effet, là où le simple fait que se déroule sur scène une action – principe le plus essentiel de la théâtralité – demeurerait jusque là implicite, caché par ce qui s'y passait (le « contenu » de l'action) – ici au contraire ce « rien » met à nu, rend visible cette nécessité dramatique. Le tout sur le mode d'une partie d'échecs : aux échecs, le principe du jeu n'est-il pas de mettre en échec le roi, celui qui occupe, normalement, la place souveraine de l'auteur, maître de la représentation ? En l'occurrence, Hamm, auteur des récits qu'il invente, auteur des jours de Clov. Alors que s'éternise l'agonie du jeu, il semble d'ailleurs avoir toutes les peines à se maintenir au centre du plateau¹⁷⁰. Échec au roi, mais jamais échec et mat, définitif, de la représentation.

Non sans finesse, Clément remarque que l'apparente absence d'événement en a conduit plus d'un à parler d'un « théâtre du désœuvrement », littéralement : théâtre où le soi-disant « il ne se passe rien » empêche toute forme, empêche que ne se forme une œuvre. Simultanément, la scène et l'action, débarrassées de toute fioriture, ramenées à l'essentiel, permettent alors de radiographier les conditions mêmes de la théâtralité, pour proposer une « réflexion métadramatique »¹⁷¹. Cependant, l'expérimentation se donne comme manquée, si du moins on ne se focalise que sur l'illusoire désorganisation de l'action – l'ersatz d'action – qui occulte la représentation d'une représentation, prétendant en former le centre. En réalité, il n'y a de manque que si l'on souhaite obstinément voir ce centre occupé : car le centre est vide, et partant il est le lieu du rien, lieu de l'événement qui n'est jamais celui que l'on attend, mais celui de la représentation elle-même. La *mimèsis* dramatique, en effet, est *mimèsis* d'actions humaines, souvenons-nous-en¹⁷² ; tout le théâtre, de part en part, est action. Voit-on ici ce principe mis à mal ? Non pas, si l'on reconnaît encore l'épanorthose, l'écart entre deux plans qui se contredisent : d'un côté, l'absence d'action, le manque, du point de vue d'un théâtre traditionnel, le chaos d'une fin de partie qui n'en finit pas, et, de l'autre – mais dissimulé – ce qui

¹⁶⁸ *Fin de partie*, p. 15.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁰ Souvenons-nous du chapitre précédent, où il était question de cette problématique du point central – point tantôt difficile, tantôt impossible à occuper. Le point central est ainsi le point événementiel par excellence, celui de l'événement de la représentation, mise à mal lorsque son occupant souverain – le sujet – est menacé d'en être délogé, détrôné.

¹⁷¹ CLÉMENT (Br.), *op. cit.*, p. 321.

¹⁷² Référence, bien entendu, à *La poétique* d'Aristote.

suivra toujours son « cours », ce qui passe *réellement*, l'action d'un sujet ayant déserté le centre, mais pour se repositionner ailleurs – à savoir l'auteur qui, malgré les apparences, tire les ficelles des marionnettes. « Le théâtre de Samuel Beckett prend ainsi le théâtre au piège », dit Clément : « le faisant fonctionner comme le théâtre classique (il ne fait finalement que faire croire à une fiction), il réussit pourtant à créer un objet que seule peut-être avec lui la philosophie est capable de créer – le réel »¹⁷³. Réel paradoxal, on s'en doute, qui est le fondement et l'abîme à la fois de la représentation.

Ce paradoxe de l'action, qui, parce qu'inconsistante, est du même coup mise à nu dans sa consistance d'action dramatique pure, ce paradoxe entraîne à sa suite une logique similaire pour les deux autres unités dramatiques, le temps et l'espace. Nulle part il n'est davantage question de temps, de temps qui dure, que dans *Godot* et *Fin de partie*. Car si le « cours » doit se dérouler, il faut que du temps passe. « Ça a fait passer le temps », remarque Vladimir à propos de l'intervention du couple Pozzo-Lucky ; et Estragon d'observer : « il serait passé sans ça »¹⁷⁴ – évidence dramatique par excellence. Car ce temps, justement, les personnages comme les spectateurs le sentent passer. Du coup, le voilà amené lui aussi au cœur du drame : ce que Beckett nous donne à voir, ce sont les drames du temps du drame. Et ce qui est rendu visible, très exactement, c'est le temps intérieur aux personnages, le « temps vécu »¹⁷⁵ : temps qui se traîne telle une lente éternité, un magma informe, parce que les personnages sont amnésiques – nulle différence entre demain et aujourd'hui – ou que nous sommes face à une réalité d'après l'apocalypse.

Cette impression d'atemporalité, note Clément, vient de ce que le « temps vécu » des personnages, extériorisé en temps de l'action, est toujours empreint de nostalgie, de souvenirs d'un avant à la fois heureux et douloureux – bon temps des vendanges le long de la Durance, par exemple, pour Vladimir et Estragon. De ce fait, le dialogue nous renvoie vers un ailleurs temporel, ailleurs parfaitement utopique d'avant la catastrophe – mais quel « avant », quelle « catastrophe » ? En outre, si le bon temps appartient toujours au passé, l'avenir – l'événement à venir – n'est jamais pour aujourd'hui – Godot n'est-il pas celui qui ne peut qu'arriver demain ? Se dessine alors un mouvement

¹⁷³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁷⁴ *En attendant Godot*, p. 66.

¹⁷⁵ Le temps et l'espace vécus sont des concepts phénoménologiques utilisés notamment en psychiatrie – dans la réflexion anthropologique à partir de pathologies mentales. Ainsi le psychiatre E. Minkowski est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le temps vécu* (MINKOWSKI (E.), *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Neuchâtel, éd. Delachaux et Niestlé, 1968), ouvrage dans lequel il tente de dégager une temporalité générale de l'humain – le contraste entre temps vécu et temps calculé, temps mathématique –, avant d'esquisser la spécificité temporelle de quelques pathologies, comme la manie, la dépression, etc. De son côté, Ludwig Binswanger, inspiré par Heidegger, réalise un travail semblable en ce qui concerne la spatialité (voir notamment BINSWANGER (L.), *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad. par M. Dupuis, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, ainsi que plusieurs articles dans le recueil, déjà cité, *Introduction à l'analyse existentielle*) : outre les cas auxquels il est confronté, Binswanger étudie entre autres les œuvres d'Ibsen, jetant ainsi le pont entre la réflexion anthropologique/psychiatrique et le genre dramatique. Sur cette question, nous nous permettons de proposer au lecteur la référence d'un article que nous avons rédigé : OST (I.), « Phénoménologie de la spatio-temporalité théâtrale : quel apport pour une anthropologie philosophique ? », in *Phénoménologie(s) et imaginaire*, sous la dir. de R. Célis, J.-P. Madou et L. Van Eynde, Paris, Kimé, 2004, pp. 87 à 110.

de « procrastination systématique »¹⁷⁶, selon l'expression de Clément, lequel creuse, une fois encore, un écart « épanorthique » : écart entre le temps qui n'est jamais au présent et le présent qui prétend n'avoir pas de temps, être hors du temps. Continuellement, le présent échoue à atteindre ce moment plus essentiel, cette fin, ou cette rédemption impossible. Toutefois, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'apparente absence du temps de la fiction – cette fiction que Hamm s'acharne à construire, lui qui se demande sans arrêt quelles peuvent être les conditions d'un récit narratif – revient en fait à fondre ensemble temps représenté et temps de la narration : puisqu'il n'y a pas de temps spécifique à l'action représentée – seulement une impression d'atemporalité qui fait avorter l'action –, celui-ci ne peut que coïncider parfaitement avec le temps de la représentation. À nouveau, on observe que sous-tend le drame une construction d'une pureté formelle remarquable, derrière l'apparence de chaos temporel : une parfaite unité de temps encadre la pièce¹⁷⁷, laquelle est aussi son objet. Une fois de plus se trouve renforcée l'économie générale de l'œuvre, que décrit Clément : l'énoncé démenti par sa propre énonciation, le double jeu de l'informe et de « l'in-forme ».

Qu'en est-il, enfin, de l'unité de lieu ? Il en va de l'espace, dans ce théâtre, comme du temps chronologique, constamment débordé par le temps vécu : le lieu représenté sur scène extériorise l'espace intérieur, espace vécu des personnages. Il en résulte une confusion du temps et de l'espace, confusion née dans l'esprit des personnages – leur vécu – qui se retrouve au cœur de la dramaturgie. Ainsi, au temps « sans présent », temps atemporel dans lequel rien, soi-disant, ne se passe – sinon le temps lui-même – répond un espace à deux dimensions apparemment contradictoires : d'un côté l'indéfini – l'« espace quelconque », « espace d'indétermination » que nous avons analysé au cours du chapitre précédent –, espace de nulle part, à moitié désertique ou sans particularité aucune, telles cette route dans *Godot* ou cette chambre close dans *Fin de partie* ; et de l'autre, malgré l'illusion qu'il flotte dans le vide, infini, ce lieu est en réalité un espace prison, dont il semble impossible pour les personnages de s'évader. C'est que, sans doute aucun, la même logique, exactement, joue ici : l'unité de lieu, condition de possibilité de la représentation théâtrale, se manifeste, dans le discours des personnages, comme une fatalité subie qui participe en fait de l'effet souhaité, l'impression que toute action, tout événement, est d'emblée rendu impossible. Ailleurs, par contre – mais où donc ? – il doit exister un lieu meilleur, contrastant avec le lieu présent et insignifiant, un lieu dont les personnages

¹⁷⁶ CLÉMENT (Br.), *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁷ Dans cette optique, la préoccupation de Beckett dans ces deux pièces ne concernerait pas tant, en définitive, un problème métaphysique de vaste ampleur – celui du temps – qu'un problème technique propre au théâtre, celui de la construction temporelle d'une action dramatique. Somme toute, un vieux problème aristotélicien. Clément : « l'exigence de vraisemblance (qui est l'exigence classique) selon laquelle doivent coïncider le plus précisément possible le temps du drame, dans la fiction, et celui de sa représentation (de son « imitation », disaient les contemporains de Corneille), Samuel Beckett la fait sienne, et il donne, à sa façon, une réponse au problème de l'unité de temps que ne désavoueraient pas les théoriciens du XVII^e siècle : il n'y a qu'un temps, un temps "réel" qu'il est arbitraire de diviser en un temps du drame et un temps de sa représentation. Le même objectif (que le classique) est finalement atteint : l'absence d'écart entre fiction et narration, et, pour le spectateur (le lecteur), l'impossibilité de relativiser l'une au moyen de l'autre » (*cf. ibid.*, p. 295).

donnent l'illusion d'être en quête – quoique, bien entendu, ils ne l'atteignent jamais. Ainsi cet ailleurs où Vladimir et Estragon prétendent aller à la fin de chaque journée, tandis qu'ils restent immobiles.

En vérité, tout fonctionne ici comme pour l'unité de temps : l'unité de lieu, essentielle à la représentation classique, supposait pour François Regnault, on s'en souvient, une neutralité, une abstraction extrême de l'espace – lieux interchangeable, ramenés, à la limite, à la pureté géométrique d'un simple point. Bien souvent, seule la parole des personnages situe l'action et permet de donner quelque corps à cet espace. L'abstraction du lieu constitue donc bien une donnée technique nécessitée par la vraisemblance dramatique. Or chez Beckett, si l'on en croit les protagonistes, il n'en est rien : l'insignifiance, dit Clément, est *signifiée* dans le discours même¹⁷⁸, elle est pour les personnages le reflet de cet espace à la fois vide et emprisonnant dans lequel ils se sentent vivre. En d'autres termes, l'aspect technique, théâtralement parlant, de cette nécessité, est recouvert par un effet que le dialogue vise à donner, qui renforce l'effet produit par les deux autres unités : l'effet du lieu « sans qualité », vide et aliénant à la fois, du lieu de manque, en manque d'un ailleurs meilleur – forme spatiale sous laquelle s'énonce l'épanorthose.

D'« objectifs » qu'ils étaient – conditions transcendantales de la représentation –, l'espace et le temps deviennent ainsi « subjectifs », à double titre : espace-temps vécu par le sujet, et espace-temps *comme sujet même de la représentation* – non plus seulement la forme, le cadre prédéfini de celle-ci¹⁷⁹. Aussi le traitement du temps et de l'espace renforce-t-il la logique qui vaut pour l'unité d'action : cette unité qui devient l'action elle-même, la confusion entre le « cours » de la représentation et le représenté. En outre, on pourrait ajouter une quatrième dimension, prenant part à cet effet de confusion généralisé – effet calculé par le dramaturge –, celle de la parole, du langage lui-même. Dimension, faut-il le dire, plus consubstantielle encore à la représentation théâtrale, surtout classique – où chaque élément, action, lieu et temps, n'existe qu'à travers le langage. Or, s'il est dit et redit qu'il n'y a rien à faire, que le temps ne passe pas et qu'il n'y a nulle part où aller, est-il également dit qu'il n'y a rien à dire, et pas moyen de le dire ? Certainement : « l'impossibilité d'exprimer » – le paradoxe même de la représentation – constitue elle aussi l'un des thèmes favoris de la conversation, thème ressassé par le discours. On n'aura pas oublié la fameuse question angoissée de Hamm à Clov, « on n'est pas en train de...de...signifier quelque chose ? » – et la réponse qui fuse aussitôt : « signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref*) Ah elle est bonne ! »¹⁸⁰. C'est que pour Clov, « il n'y a rien à

¹⁷⁸ Dans les termes de Bruno Clément : « la scène classique se devait d'être la plus abstraite possible, la moins caractérisée, pour permettre la représentation d'un drame que rien d'extérieur ou de déterminé ne devait venir distraire de ses péripéties, des subtilités de son texte ; ici le dramaturge a choisi d'utiliser, entre autres moyens, l'espace scénique pour signifier l'insignifiance » (*ibid.*, p. 297).

¹⁷⁹ On se rappelle que dans l'hypothèse de Ciaran Ross, l'espace scénique forme bien un espace de jeu – jeu transitionnel – soit une « zone » intermédiaire, un vide, ouvert pour et par le jeu théâtral lui-même. Quant au temps, il n'a pas d'autre fonction – être celui de l'écoulement du jeu – puisqu'il s'agit précisément de jouer à l'attente – une attente « amnésique », raison pour laquelle la partie est toujours à recommencer. Chez Beckett, l'espace-temps ne serait donc plus un cadre « prédéfini » mais à créer, à « jouer ».

¹⁸⁰ *Fin de partie*, p. 49.

dire » ; pire, ce sont les mots qui de toute façon « ne savent rien dire »¹⁸¹. Quelle dérision pour lui, dès lors, que cette vieille histoire que son père s'acharne à créer ! S'acharne d'autant plus qu'il ne parvient pas à la finir, telle cette « partie » – d'échecs – toujours en cours : tout son discours dit cette impuissance radicale de l'auteur, cet échec obligé de la narration. Mais combien n'en faudra-t-il pas, des mots pour le dire ? Le dire de l'impossible dire nécessite une prolifération infinie de mots.

Infinie en apparence, du moins. Car au niveau le plus fondamental de la théâtralité, celui du langage, le « double jeu » fonctionne également – fonctionne d'autant mieux. Ainsi l'insignifiance des propos badins de Vladimir et Estragon est récupérée à un autre niveau, énonciatif, comme un discours calculé signifiant l'insignifiance. De même, la « partie » que Clov, pour ouvrir la joute, commente de cette façon, « fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »¹⁸², c'est-à-dire la représentation en elle-même, ne nécessite-t-elle pas d'office un début pour commencer – et non une fin, comme le laisserait entendre le « fini, c'est fini » – ainsi qu'une fin pour terminer – fin certaine et non hypothétique ? *La poétique* ne posait-elle pas déjà comme une évidence que tout *muthos* doit posséder un début et une fin, et entre les deux une action agencée de telle façon que sa logique nous fasse passer d'une extrémité à l'autre ? Aux yeux d'Aristote, ni *Godot* ni *Fin de partie*, dans leur forme, leur processus énonciatif, ne devraient poser de problèmes – respect des lois et règles fondamentales du dramatique –, alors même qu'elles prétendent le contraire.

Dans ces deux œuvres, qui ont véritablement lancé la carrière dramatique de Beckett, il semble donc que se vérifie la pertinence de l'hypothèse de Bruno Clément : elles constituent deux pièces maîtresses dans l'économie de l'œuvre, celle d'un systématisme formel qui cherche constamment à se dissimuler derrière un discours la contredisant. Du coup, le discours « de surface » engendre un métadiscours, celui du lecteur/spectateur/critique, attiré lui aussi dans la machine, partie intégrante du processus de dénégation ; tandis que derrière les coulisses, un metteur en scène tire savamment les ficelles de la représentation. L'effet, dirions-nous pour notre part, en est double. D'un côté le jeu de l'épanorthose, la figure archétypale de l'œuvre – qui nous fait regretter d'autres temps et d'autres lieux, ceux où l'événement était possible, tandis que dans le présent, sans temps et sans espace, il n'y a définitivement « rien à faire ». Bref, le manque et non le vide. De l'autre côté, le vide et non le manque : la pureté abstractive des trois unités – action, temps et lieu uniques, formes vides à créer par le jeu théâtral –, ainsi que la réflexivité de la parole – qui n'exprime que sa propre impossibilité d'expression. En un mot la forme « vide » de la représentation se donne elle-même comme son propre sujet. Conclusion tirée par Beckett : « on est peut-être en droit de parler d'une crise »¹⁸³. Car une « crise », nous le faisons remarquer, n'est autre qu'une traversée critique, une prise de position en recul, un décalage de point de vue. Or n'est-ce pas exactement ce dont il est question ici ? Mettre la représentation « en crise » signifie la transporter sur la scène, où le jeu se joue à un autre niveau ; la

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 106 et 109.

¹⁸² *Ibid.*, p. 15.

¹⁸³ *Le monde et le pantalon*, p. 56.

faire passer d'un plan à un autre. Nulle révolution poétique, donc, dans ces débuts théâtraux de Beckett – la forme est d'un classicisme impeccable –, mais une poétique qui se tourne vers elle-même, dans un mouvement d'autocritique ; mouvement dans lequel on reconnaîtra, sans conteste, la marque résolument novatrice de l'écrivain.

Dans cette perspective, *Oh les beaux jours* nous apparaît comme une œuvre de transition : quintessence de cette « mise en crise » de la représentation, sertie dans la forme la plus pure de celle-ci, cette pièce annonce en même temps le basculement qui va suivre. En effet, si l'on examine de près les différents paramètres de la crise, on s'aperçoit que Beckett les pousse à leur limite. On perd ici jusqu'à l'illusion d'attendre quelque chose : ni les jeux clownesques de Vladimir et Estragon ou le « divertissement » que constitue l'intervention de Pozzo et Lucky, ni les histoires de Hamm ou l'émergence hors des poubelles de la tête de ses parents, ne viendront interrompre l'horrible déroulement d'une « journée » de Winnie – on le sent d'emblée. Il y a bien toute cette agitation de la protagoniste, les mille petits gestes qu'elle accomplit avec les objets du sac : cependant cette frénésie ne fait que souligner son dénuement, et, partant, celui de l'action. De fait, ce qui est donné à voir, c'est pratiquement la forme vide de l'action théâtrale : lorsque Winnie, à de nombreuses reprises, reconnaît qu'elle ne fait que chercher à occuper sa journée, à rationaliser le maigre matériau disponible pour la remplir, on l'entend presque nous dire, à nous spectateurs, « en tant que personnage de cette représentation que vous êtes venus voir, j'ai l'obligation de vous occuper pendant "une journée" – la journée du deuxième acte ne faisant que réitérer la première –, c'est-à-dire pendant le temps que doit durer, raisonnablement, une représentation théâtrale »¹⁸⁴.

Effectivement, on observera que le temps représenté, le temps de la fiction – soit les « journées » de Winnie – est délimité de façon parfaitement arbitraire – ou, ce qui revient au même, d'une façon qui n'est *que* théâtrale, techniquement parlant : ce n'est même plus l'arrivée du messenger et l'annonce que Godot ne viendra plus aujourd'hui qui y met fin, ici c'est son début qui est donné par une sonnerie, la même qui au théâtre annonce au spectateur que le spectacle va commencer. Il n'y a donc d'arbitraire qu'à l'intérieur de la fiction¹⁸⁵ ; la représentation, par contre, ne dure que ce que l'auteur estime qu'elle doit durer. « Vous êtes venus passer du temps au théâtre ? », semble nous dire Winnie ; « dans ce cas, regardons le temps passer. Nous arrêterons lorsqu'il sera l'heure ». L'effet produit, du coup, diffère des deux pièces précédentes : nous avons toujours bien le sentiment de flotter dans une atemporalité, d'autant plus prégnante qu'elle devient tangible dans l'angoisse de Winnie, mais ce sentiment n'est plus destiné à dissimuler la réalité de l'unité du temps de la représentation. Au

¹⁸⁴ Dans *Fin de partie*, la remarque de Hamm « quelque chose suit son cours » apparaît davantage comme une interruption momentanée de l'action, une éclipse hors du dialogue vers un « métadiscours » sur la représentation. Winnie, par contre, ne fait, d'une certaine façon, que tenir un tel métadiscours, sur la façon dont elle s'occupe et surtout nous occupe. D'où le caractère radical de cette troisième pièce.

¹⁸⁵ Winnie souligne elle-même le côté horriblement coercitif de ce rythme, bien que parfaitement injustifié : « et quand ça sonne. (*Un temps.*) Ça fait mal comme une lame. (*Un temps.*) On ne peut pas rester sourd (*Un temps.*). Que de fois j'ai dit...(*Un temps.*)...je dis, que de fois j'ai dit, Reste sourde, Winnie, t'occupe pas, dors et veille, comme ça te chante, ou comme ça t'arrange le mieux. (*Un temps.*) Ouvre et ferme les yeux, Winnie, ouvre et ferme, toujours ça. (*Un temps.*) Mais non. (*Oh les beaux jours*, p. 65).

contraire, cette règle de l'unité est rendue tout à fait manifeste, puisqu'elle rythme la vie même du personnage : le temps du spectacle est présenté comme la seule mesure du temps – il nous reste, à nous spectateurs, à faire l'expérience de sa longueur, qui est l'unique souci du personnage.

Quant à l'espace, sur ce plan-là encore on atteint le maximum d'unité possible : enfermée dans son mamelon, Winnie, de toute évidence, ne peut changer de lieu, mais elle est de surcroît incapable de se mouvoir – au second acte, il lui sera carrément refusé de faire un geste autre que de la tête. À nouveau se juxtaposent une figuration de l'espace tel qu'il est vécu par le personnage – sentiment d'emprisonnement de Winnie, coincée dans sa situation, sans avenir ni changement possibles – et une monstration de l'espace scénique en tant que tel, espace d'exposition – de « promotion du visible », pourrait-on dire : planté au centre exact du mamelon, le buste de Winnie – puis, dans un deuxième temps, sa tête uniquement – paraît avoir été placé sur un socle de statue, objet isolé au sommet d'un espace vierge, comme pour mieux attirer le regard. Ainsi, non seulement le lieu est unique, mais cette unicité est elle-même mise en évidence, voire « surexposée » – l'image de l'actrice, dans la lumière que Beckett veut aveuglante, ne ressemble-t-elle pas à un cliché photographique qui aurait été « surexposé » ?

Enfin, la parole, l'instrument constitutif du drame : la volubilité de la protagoniste reste l'élément le plus remarquable de la pièce, cela va sans dire. Encore une fois, la même logique justifie cette prolixité du langage : l'insignifiance des mots n'est plus seulement signifiée mais « hypersignée ». Tantôt avec une chansonnette ou l'histoire de Milfred, tantôt avec « le vieux style » ou avec de fausses questions à son partenaire, Winnie avoue que l'économie des mots – dans tous les sens du terme – ne sert qu'à meubler la journée, c'est-à-dire tirer jusqu'à son terme la représentation. « Comment vais-je m'y prendre pour avoir quelque chose à dire jusqu'à la fin du spectacle, vu qu'un spectacle théâtral est fait de mots ? ». Et comme elle n'a « rien » à dire, elle dit une multitude de riens. À travers ces riens est exprimée l'obligation de la parole qui constitue le noyau essentiel du théâtre, une parole qui ne relaie aucune action, mais fait l'événement du vide – du vide formel de la représentation –, l'événement de cette essence théâtrale elle-même.

Avec *Les beaux jours*, on atteint donc l'apogée d'une *autokrisis* de la représentation, son retournement contre elle-même. La pièce rend évident, littéralement, le fait qu'au théâtre on vient regarder ; et s'il n'y a rien à voir, voyons donc ce rien. Voyons-le sous la forme d'un vide de l'action, vide rempli de gestes pour rien, la forme d'un temps et d'un espace qui sont l'unité de la durée d'un spectacle et celle de l'aire d'un plateau de jeu. La mise en crise revêt dès lors un caractère « performatif », dans le sens où la performance expérimente ses propres conditions de possibilité : en conséquence, le vécu du personnage coïncide exactement avec celui de l'acteur qui l'incarne, ainsi qu'avec celui du spectateur, tous trois ayant l'obligation commune de demeurer un temps déterminé dans un lieu déterminé, quoi qu'il arrive – même si rien n'arrive. C'est là tout autant le drame de Winnie que celui du spectateur des *Beaux jours*.

Mais parce qu'elle porte le processus à son point culminant, parce qu'elle amène la crise à sa limite, *Oh les beaux jours* est aussi une pièce qui nous permet de deviner l'évolution de ce théâtre : un au-delà de la structure de la représentation mise en crise ; non plus l'expression de l'impasse de ses moyens, mais l'impasse de cette expression même. Parce qu'elle opère à outrance cette représentation de la représentation, parce qu'elle machine, comme son dispositif théâtral, l'« hyperreprésentativité », *Oh les beaux jours* entame déjà la progressive déconstruction de l'énonciation ; elle amorce la traversée de la structure, la place laissée à l'irreprésentable de la crise. Désormais, le double jeu de l'énoncé et de l'énonciation, de la forme dissimulée derrière un discours qui la dénie, Beckett ne se le permettra plus. Plus de récupération « réussie » de l'échec, sur un plan second. Désormais il n'y aura plus deux sujets, l'un fuyant mais énoncé, l'autre fixe mais dissimulé – celui de l'énonciation –, mais autre chose – encore un sujet ?

c. La trilogie romanesque : de la stratégie à l'aporie

Mais n'anticipons pas trop : il nous semble pertinent, au préalable, de jeter un œil sur la production non-théâtrale – romanesque essentiellement – de Beckett qui « correspond » à ce que nous venons de voir : « correspondance », parce que les trois pièces dont il a été question forment, à côté de la trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*), comme une seconde trilogie, théâtrale. La comparaison se tient également du fait que le troisième élément dans chacune des deux séries, *L'innommable* et *Les beaux jours*, porte à son point culminant la radicalisation du geste de « mise en crise » – après quoi l'écriture de Beckett connaîtra elle-même une crise¹⁸⁶. Plus fondamentalement, cette comparaison nous apparaît adéquate parce que les deux trilogies fonctionnent selon une même logique discursive, que nous jugeons très proche de celle que nous présente Bruno Clément. En d'autres termes, dans les romans, Beckett s'efforce également d'interroger les moyens de la représentation, narrative cette fois. Certes, représentation théâtrale et romanesque possèdent chacune leurs moyens mimétiques propres – raison pour laquelle nous avons choisi de privilégier le dramatique, genre où le fonctionnement de la *mimèsis* trouve sa forme la plus achevée. Toutefois une homogénéité certaine caractérise bien les deux trilogies en ce qui concerne leurs structures discursives.

Dans les trois romans de la trilogie, en effet, s'est construit le plus solidement le mythe beckettien et son mouvement – son piège – d'attraction du sujet dans l'œuvre : plus que dans tout autre écrit, l'épanorthose y tient son rôle d'« archifigure », soutenant la narration par un jeu rhétorique soigneusement occulté. D'un point de vue thématique, incontestablement, les trois romans poussent

¹⁸⁶ Chronologiquement parlant, ces œuvres ne sont pas strictement contemporaines : la trilogie romanesque est globalement antérieure à la trilogie théâtrale. Ainsi les romans sont rédigés entre 47 et 50, et les pièces, entre 48 et 60. *L'innommable* date donc d'une petite dizaine d'année avant *Les beaux jours* : cependant cette dizaine d'année présente une certaine cohérence au vu de l'ensemble du parcours de Beckett. C'est une période durant laquelle l'écrivain est très productif, quoique *Oh les beaux jours* ait été écrite au moment où il se sent dans une impasse littéraire.

l'échec à son paroxysme¹⁸⁷ : romans de la chute, de la dégradation, de la dégénérescence physique et morale, de la ruine. De fait, les deux places opposées que crée l'épanorthose sont assignées aux deux rengaines favorites de l'œuvre : celle de l'insignifiance, due à la perte irrémédiable du sens originaire, qui s'est à jamais absenté ; et celle du silence, d'un silence que l'on attend avec désespoir, un mot ultime que l'on ne prononce jamais – ceux qui se disent, quelle que soit leur effrayante quantité, ne sont jamais les bons. Conséquence : le texte lui-même, l'ici et maintenant du récit, les mots et l'action qui le composent n'ont plus d'autre choix que d'occuper l'entre-deux – l'écart, la faille entre deux réalités idéales, deux ailleurs impossibles¹⁸⁸.

D'un point de vue formel, ou structurel¹⁸⁹, par contre, les romans – et tout particulièrement le dernier de la série, *L'innommable*, en parallèle avec *Oh les beaux jours* – proposent une exploration de la poétique narrative : ils sont le miroir de leur propre projet esthétique – tout comme les pièces réfléchissaient les conditions de possibilité du drame¹⁹⁰. Comment raconter, comment et que dire, avec quels moyens (mauvais) et sous quelle forme (ou quelle absence de forme) ? Ici encore, la représentation¹⁹¹ est passée au crible, elle est soumise à la *question* – d'incessantes questions. Or ce mouvement d'autoréflexion, par lequel le récit se déroule en s'interrogeant sur sa propre émergence et son point d'origine, ce mouvement, tout tend à nous faire accroire qu'il est spontané, donc désordonné et anarchique. Se camouflent ainsi derrière le rideau des coulisses la structure de l'œuvre et le sujet d'énonciation qui en est le maître.

« Où maintenant, quoi maintenant, qui maintenant ? » sont les très célèbres questions qui ouvrent *L'innommable*, comme si le narrateur se demandait, alors qu'il est déjà occupé à écrire son récit, quels en sont les pré-requis fondamentaux. Or il est évident que *quelqu'un* y a déjà répondu, sans quoi ce commencement même s'avérerait impossible – mais « qui maintenant ? », telle est la vraie question. Voilà en tous les cas, constate Clément, la fonction d'« invention » subvertie – l'*inventio* –,

¹⁸⁷ *L'Innommable*, par exemple : « je fais de mon mieux, je suis en train d'échouer, encore une fois. Ça ne me fait rien d'échouer, j'aime bien ça, seulement je voudrais me taire » (*L'innommable*, p. 39). Double échec, en vérité : échec de ce qui est dit et échec du silence.

¹⁸⁸ Se référant au monologue de Lucky dans *Godot*, où le sens est assimilé au sable qui remplit sa valise, Clément décrit cette place que le texte s'assigne comme « la définition que l'œuvre, très tôt finalement, a choisi de donner d'elle-même. Celle d'une œuvre aux prises avec les restes de ce qui l'a précédée (le sens innocent), et en attente (pas nécessairement en espérance) du destin qu'elle affirme être le sien (le silence). Tel est le lieu qu'elle s'assigne : l'entre-deux » (CLÉMENT (Br.), *op. cit.*, p. 37).

¹⁸⁹ Nous verrons pourquoi il est adéquat d'utiliser le terme de « structure » pour désigner cette construction beckettienne que décrit Bruno Clément, laquelle suppose une scission et un décalage entre énoncé et processus énonciatif – « structure » permettant en effet de rendre compte du caractère relativement figé de la construction en question. Par contre, nous n'utiliserons plus ce terme pour des écrits plus tardifs, où les procédés de fonctionnement perdent cette rigidité : nous verrons également quels autres termes le remplacent.

¹⁹⁰ Rappelons cette affirmation que nous avons citée de Ciaran Ross, selon laquelle *Godot*, en tant que pièce de théâtre, ne peut que se représenter elle-même, se refléter « comme son propre double » (*cf.* ROSS (C.), *op. cit.*, p. 179). Il en va de même dans la trilogie, et surtout dans *L'Innommable*, roman qui, tout comme *Godot*, n'a pas d'« espace intérieur », de « contenu » autre que son propre « dehors », les conditions de son engendrement comme processus d'écriture.

¹⁹¹ Pour bien marquer la spécificité du dramatique quant à la question de la représentation, on réservera majoritairement ce terme pour le théâtre, parlant, lorsqu'il s'agit de roman, de « construction symbolique » ou de « structure narrative » – par exemple.

que dans l'Antiquité on tenait pour la première étape de la rhétorique – le choix des thèmes, de la direction à donner au récit. Or les interrogations continuelles que les textes (se) posent – la rhétorique de la *quaestio* atteignant son point culminant dans *L'innommable*, véritable instrument de torture – s'efforcent de laisser entendre au lecteur que ce savoir, normalement préalable à l'*incipit* de l'œuvre, reste l'objet d'une quête. Quête sans fin, puisque les questions posées sont toujours inadéquates ou approximatives – tandis que la « bonne » question, la question définitive, demeure ultimement à l'horizon d'une promesse, sinon d'un but manqué d'avance. Entre-temps, on feindra de se plaindre de ces batteries interminables de questions harcelantes qui ne laissent jamais les personnages en paix, tout en laissant croire qu'elles sont inévitables – « il me semble impossible, à ce stade, que je me passe de questions, comme je me l'étais promis »¹⁹². En fait, elles restent purement rhétoriques, ces questions, puisqu'il est évident qu'elles ont déjà reçu leur réponse, sans quoi le premier mot du récit n'aurait pu être prononcé. Voilà pourquoi Clément appelle ce procédé une « poétique du leurre », poétique de compromis au moyen de laquelle le texte se prétend toujours obligé d'être ce qu'il ne voudrait pas être. C'est vrai pour les multiples questions, mais également pour les images et les personnages – autres éléments de l'*inventio* – qui peuplent les récits.

Les images d'abord : d'après Clément, l'imagination est toujours présentée comme un facteur de désordre et de confusion. Elle constitue un obstacle majeur à l'établissement de la vérité (dans sa conception classique, l'adéquation du dit – du représenté – avec son objet), et ce, d'un côté, parce qu'elle sème le trouble entre le réel et le non-réel, dont elle brouille les distinctions, de l'autre parce qu'elle est une faculté toujours déficiente, inapte à rendre compte de ce qui se voit par le biais de ce qui s'énonce. Or, si l'imagination empêche d'accéder à l'essentiel, les images restent cependant incontournables, au même titre que les questions¹⁹³ : la confusion systématique entre la réalité et ce qu'elle devient au travers des images nous est donc présentée comme une fatalité, là où, à y regarder de plus près, elle fonde le geste même de la littérature¹⁹⁴. Rien de bien différent, en outre, en ce qui concerne les multiples personnages de la trilogie : là encore, la « poétique du leurre » est le stratagème utilisé, qui joue au maximum dans *L'innommable*. Combien de « pantins », comme les appelle Clément, ne faut-il pas à l'*Innommable* pour tenter de se dire, créateur-auteur en mal de créatures pour exister ? Combien de personnages qui peuplent la trilogie, ces Mahood, Molloy, Malone, et puis Worm, auxquels il s'identifie et dont il prétend être le démiurge ? Autant de « personnages-écrans » qui s'imposent entre le narrateur, le moi-parlant et le moi dont il voudrait parler, butant contre la soi-disant impossibilité de connaître ce sujet – de se recentrer, littéralement¹⁹⁵,

¹⁹² *L'innommable*, p. 41.

¹⁹³ Comme le dit, avec ironie, le titre d'un petit texte, *Imagination morte imaginez* (dans le recueil *Textes pour rien*).

¹⁹⁴ L'échec de la congruence entre dire et voir, *leit-motive* chez Beckett, s'accentuera encore par la suite, pour culminer dans un texte comme *Mal vu mal dit* : ainsi tout l'enjeu de l'imagination tourne autour de la question du statut problématique de l'objet, de la « choseté ». Mais l'échec à traduire cet objet dans le dire fonde en même temps la possibilité d'une relance perpétuelle du dire – de la représentation, de l'art.

¹⁹⁵ Puisque l'*Innommable* doute de sa propre posture, de sa position au centre de l'espace.

sur le sujet *en question*. Car, une fois de plus, le sujet dont rêve le discours, dans sa pureté chimérique, se trouve ailleurs, quelque part au-delà d'une fissure « épanorthique » entre deux instances disjointes.

Cette stratégie qui détermine la construction symbolique des textes se trouve renforcée par les étapes successives de la mise en forme rhétorique : la *dispositio* (l'art de combiner) et l'*elocutio* (celui de l'expression). La *dispositio* est la technique d'agencement des matériaux de l'*inventio*, la mise en forme même des récits. On voit assez clairement à présent le jeu textuel qu'entend mettre en lumière Clément, pour ne pas douter qu'un stratagème occulte cette démarche poétique : de fait, l'agencement de la narration organise les éléments de telle façon que semble régner une confusion fondamentale. La forme se fait elle-même passer pour l'informe absolu. Cette confusion se veut l'envers d'un ordre dont la prose beckettienne se plaint d'avoir perdu la trace dans les limbes de la littérature¹⁹⁶. *A contrario*, on déplorera le chaos actuel du texte qui ne peut advenir : c'est-à-dire ni commencer réellement, puisque tout paraît toujours débiter *in media res*, comme si la parole était en route depuis longtemps¹⁹⁷ ; ni finir non plus, puisque le dernier mot, l'unique « bon », ne vient jamais¹⁹⁸. Aussi la trilogie se revendique-t-elle « œuvre sans qualités » et se plaint d'un manque, celui de sa propre essence. En fait la litanie de l'échec, présentée comme une malédiction insondable, entend camoufler la construction – rigoureuse – du texte, construction qui remet en perspective la confusion, laquelle apparaît alors comme une figure de la rhétorique.

Quant à l'*elocutio*, c'est-à-dire le style lui-même, sur ce plan l'épanorthose est la plus décisive : à même le style se creuse en effet la division de l'énoncé et de l'énonciation¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Idée qui sera abondamment reprise par les lecteurs et la critique, Bataille notamment.

¹⁹⁷ Ainsi le début de *Molloy*, pour prendre cet exemple significatif : le récit s'ouvre sur l'auto-description du narrateur dans la chambre de sa mère, contraint par un personnage énigmatique de coucher par écrit son histoire. Or voici ce qu'il dit du début de cette histoire (mise en abyme) : « c'est lui qui m'a dit que j'avais mal commencé, qu'il fallait commencer autrement. Moi je veux bien. J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con [etc.] » (*Molloy*, p. 8). Le narrateur, on le voit, jette d'emblée le doute sur l'histoire qu'il s'apprête à entamer, nous laissant entendre que nous n'aurons pas le bon début, ou du moins seulement un début parmi d'autres possibles, qui resteront les utopies du texte. On voit évidemment le pied de nez à Aristote, pour qui il est évident, selon la loi de nécessité, que le *muthos* doit avoir un commencement – ainsi qu'une fin – qui se donne pour la seule possible.

¹⁹⁸ Fait pendant au début abrupt – les trois questions citées *supra* – la célèbre fin de *L'immuable*, qui, si elle constitue bel et bien le terme du texte en tant que tel, apparaît tout à fait arbitraire dans le discours – la longue logorrhée du narrateur –, exactement comme la sonnerie qui marque le début et la fin des journées de Winnie. Voici les quelques lignes finales, extrait que nous devons démarrer un peu arbitrairement nous aussi : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » (*L'immuable*, p. 213). On voit que la fin est présentée par le personnage comme le commencement, le « seuil » d'un récit qu'une logique du discours semble l'obliger à continuer *indéfiniment*.

L'un des premiers grands lecteurs de Beckett, Blanchot reprendra à son compte ce discours dont il se fera le prolongateur, en parlant d'une irréductible « errance » de la parole qui ne peut prendre fin. Ainsi, Blanchot accepte de se prendre au jeu de la « poétique du leurre » : c'est pourquoi Clément le nomme « premier grand prêtre de la critique beckettienne », lui dont le commentaire s'emboîte exactement dans le texte célébré (CLÉMENT (Br.), *op. cit.*, p. 208).

¹⁹⁹ Judicieusement, Bruno Clément fait remarquer que le « bilinguisme » de Beckett – la traduction systématique des textes en anglais ou en français –, loin d'être anecdotique, constitue un élément essentiel de la dynamique de

« Dénudation » est le terme qu'utilise Clément pour nommer la stratégie rhétorique qui feint l'extrême sincérité, la parfaite transparence du discours : paradoxalement, c'est en affirmant cette transparence que le discours se fait le plus opaque, dissimulant, sous l'apparent « degré zéro de l'écriture » – la soi-disant neutralité totale –, le travail de construction stylistique. Aussi l'éradication de toute figure revendiquée par les narrateurs recrée-t-elle elle-même une figure. En surface, pourtant, les textes se disent bouillie de mots, gâchis linguistique sans nom : sans nom, précisément « innommables », comme ce personnage, cette « chose » qui se décrit elle-même comme une sorte d'œuf, objet qu'aucun de ses multiples doubles ne parvient à représenter – Réel qui fait échec à toute structure symbolique. Or, en définitive, le sujet de la trilogie, n'est-ce pas le fait même que les mots ratent ce sujet ?

Concluons sur ce point. Les romans de la trilogie et la trilogie théâtrale forment les deux séries principales dans la construction du processus d'écriture de ce que nous voulons appeler la « première partie » de l'œuvre. Pour rendre compte de ce processus d'écriture et de sa structure, de ses constructions symboliques, nous jugeons très pertinente la lecture de Bruno Clément, pour qui la mise en forme essentielle de cette œuvre repose sur un décalage de l'énoncé et de l'énonciation : celle-ci organise une stratégie grâce à laquelle elle se dissimule soigneusement derrière son propre énoncé, qui ressasse la dénégation de son existence même. En d'autres termes, plus l'échec « rate », plus il réussit ; plus le manque s'exprime, plus la plénitude se construit – nous retrouvons là un paradoxe devenu familier désormais, celui du vide.

Indéniablement, l'unique condition de possibilité de cette stratégie discursive repose, en dernière analyse, sur l'existence indispensable d'un point d'énonciation fixe, point à partir duquel est lancée l'errance chaotique de l'énoncé. Autrement dit, il faut pouvoir compter sur un *sujet* – une subjectivité consistante, *stable*. C'est à ce niveau, on l'a déjà laissé entendre, que Beckett va faire évoluer les choses. La division du sujet en deux instances, qui permet la feinte rhétorique, accorde à celui-ci, précisément, encore trop de *stabilité* : si le sujet de l'énoncé, ce moi avec lequel le narrateur ne peut jamais coïncider, tant s'interposent entre eux tous les éléments de la narration – à commencer par les mots eux-mêmes – est passablement *déstabilisé*²⁰⁰ – Deleuze parlerait de « nomadisme » –, le

l'œuvre. Le fait qu'il existe toujours deux versions de chaque écrit suggère qu'il pourrait y en avoir d'autres, puisque aucune des deux n'est meilleure que l'autre, ni la version définitive : se dessine à nouveau l'absence d'un centre, d'une perfection inatteignable. C'est l'idée que défend Erika Ostrovsky dans un article intitulé « Le silence de Babel », (*in L'Herne. Beckett*, n°31, 1976, pp. 206 à 211) : maintenue dans un impossible équilibre entre les deux langues, l'œuvre de Beckett se réfléchit sans fin dans « le miroir bilingue dont les faces se renvoient un reflet éternel ou une "éternullité" » (p. 207). « Éternullité », puisque l'effet obtenu est celui d'une neutralisation des deux langues et des deux versions du texte, l'une par l'autre. Nous n'en disons pas davantage pour le moment, réservant cette question cruciale pour le quatrième chapitre.

²⁰⁰ Nous verrons qu'il s'agit là d'un terme utilisé par Philippe Lacoue-Labarthe dans le premier volet de « Typographie » (paru dans *Mimésis. Des articulations*, op. cit., pp. 165 à 270), où se retrouve l'idée, que nous avons déjà ébauchée, du sujet miméticien comme paradigme de tout sujet d'énonciation. Le champ sémantique utilisé par Lacoue-Labarthe, dans cet article qui prend pour point de départ la philosophie heideggerienne, est celui de la « stèle ».

sujet de l'énonciation, par contre, est un sujet *stable, installé* en un point immobile : ce point externe à la représentation qui n'est autre que la « place du roi ».

Car c'est bien là, en dernière analyse, que le bât blesse – du moins qu'il va blesser Beckett. Le théâtre nous a montré que la mise à mal, ou mise à nu de la représentation, cache en définitive une structure de représentation extrêmement rigoureuse ; les romans nous montrent que l'innommable possède un nom – une multitude de noms –, mais que les textes ont la prétention de nous prendre au piège pour nous empêcher de voir la subtile construction symbolique sous-jacente. Voilà le vrai paradoxe de ces deux trilogies : la « crise de la représentation », l'impossibilité de représenter, exigera toujours davantage de représentation – voire de « sur-représentation », à outrance²⁰¹. Avec ces premiers textes, on n'est pas encore sorti du cercle vicieux qu'elle dessine : d'un côté, Beckett amorce le coup qui doit trouer l'écran de la représentation, mais de l'autre, c'est encore la représentation elle-même qui lui sert d'arme²⁰² ; pour défaire une structure, il en recrée une autre. L'hypothèse de Bruno Clément, la « réussite » au niveau le plus fondamental de l'œuvre, signe donc l'échec de l'échec : échec à sortir de la stratégie énonciative, des pièges de la structure symbolique. L'ubiquité des textes – toujours, soi-disant, à rechercher ailleurs –, ce qu'on peut considérer, en dernière analyse, comme leur « mensonge » constitutif, contredit la sincérité de la « fidélité à l'échec » : car le sujet écrivain en sort finalement vainqueur, maître de la représentation. Toutefois dans son ouvrage intitulé *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Arnaud Rykner résume en une formule cet échec victorieux : « victoire de l'écrivain qui se proclame peu après grand maître du "point aveugle" et du "centre vide"... Victoire de l'écrivain, mais, peut-être, défaite de l'œuvre, incapable de se rebeller contre son créateur »²⁰³. N'est-ce pas là l'exact inverse du cap à suivre, pour Beckett – *Cap au pire*, c'est-à-dire victoire de l'œuvre et échec de l'écrivain ?

L'écriture, de ce point de vue, ne va pas encore assez loin. En tout cas, elle a mené l'écrivain, provisoirement du moins, dans une impasse – une carence momentanée d'inspiration, l'impossibilité de poursuivre cette voie aporétique –, qui se traduit par les *Textes pour rien*. Impasse dont Beckett ne se sortira qu'en retournant en geste créateur sa « haine » de longue date, « haine » latente pour la représentation – sa peur, son angoisse face à la menace que constitue le langage, l'Autre.

²⁰¹ Ainsi que nous l'avons vu dans *Oh les beaux jours*.

²⁰² Même si, en l'occurrence, l'écrivain joue de la puissance « séparatrice » du discours, qui fait contre-poids à la force aliénante du langage que subit tout sujet dans le rapport à l'Autre.

En outre, Ciaran Ross, sous l'angle psychanalytique qui est le sien, confirme encore cette hypothèse en examinant de près le passage de la trilogie romanesque à la scène. En effet, Ross étudie le tiraillement que connaît Beckett entre les deux pôles du couple parental, père et mère, et propose de « penser l'écriture beckettienne en termes d'une modélisation dialectique qui opposerait, d'une part, la représentation de la pensée (de la mère) et, d'autre part, la pensée destructrice de celle-ci, c'est-à-dire, le vide de la pensée et la pensée du vide » (ROSS (C.), *op. cit.*, p. 65). Si, pour notre part, nous récusons le modèle œdipien comme schème principal, voire unique, de compréhension, et que par ailleurs, nous sommes opposée à l'idée qu'il y aurait chez Beckett une « modélisation dialectique » – puisqu'il n'y a pas, selon nous, de dépassement de la tension dans un troisième terme synthétique –, nous tombons par contre d'accord avec la fine analyse de Ross en ce qui concerne la trilogie romanesque et le moment significatif du passage au théâtre.

²⁰³ RYKNER (A.), *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 25.

B. Se perdre ou se sauver ? Le salut dans la (ligne de) fuite

S'il est une chose que sans aucun doute Beckett et Deleuze partagent, c'est cette haine vis-à-vis de la représentation : se défaire de la représentation, la combattre, a toujours été le moteur, presque la cause première de leur écriture à tous deux. Cela éclate clairement, avant tout, dans le mépris partagé pour ce qui est limité, clos, fini et défini une fois pour toutes : il leur faut au contraire de l'ininterrompu, de l'illimité, une créativité continue, un processus d'invention sans terme final. Beckett a traduit cela par « l'obligation d'exprimer », la plus haute exigence artistique qui veut que l'art n'ait pas de terme. Chez Deleuze, la machine de désir produit cela : le désir est maître – maître du sujet lui-même –, se fait exigence impérieuse, nécessité absolue ; le désir par nature illimité, rebondit d'objet en objet, pousse le sujet toujours au-delà – ou en deçà –, tel Joseph K lorsqu'il s'enfonce dans le rhizome du *Procès*, ouvrant porte après porte, en quête de la loi non pas transcendante, mais immanente à son désir.

Or, aussi nuancée que puisse être l'*épistémè* de la représentation, basée sur l'immédiateté du signe, Deleuze, ainsi que Beckett (quoique moins explicitement), en ont fait le fondement de la toute-puissance de la signification, et, partant, d'un régime de vérité unique : précisément ce qui, pour eux, reste inacceptable. Car d'une certaine façon la représentation fait subir au sujet sa tyrannie : elle lui impose une place, place de choix certainement – « place du Roi », qui le rend lui aussi transparent, invisible –, mais place fixe cependant, qui l'*assujettit* à la loi de l'Autre. Ainsi masque-t-elle l'illusion de cette vérité une, indépendante de toute position énonciative. En ce sens, elle présente un danger, une menace, un ennemi à combattre : telle est en tout cas la manière dont Beckett et Deleuze la perçoivent, de sorte qu'ils en font pratiquement un présupposé de leur œuvre. Créer une « ligne de fuite », ou des lignes multiples, cela signifiera donc, pour tous deux, crever la signification, « forer des trous dans la langue » ; et le tracé de cette ligne suivra celui d'une fuite en avant ininterrompue – bien que sinueuse et tordue –, de mots en mots, de concepts en concepts, d'images en images. Malgré cela, chacune de ces deux œuvres conserve sa cohérence propre, une ligne unique et inimitable – devenir de deux œuvres qui se rapprochent toujours sans jamais se rejoindre, conservant leur singularité.

1. Beckett : l'*Antilogos*

En 1971, Deleuze rédigeait et ajoutait à l'un de ses tout premiers ouvrages, *Proust et les signes* (datant de 1964), un chapitre supplémentaire intitulé *Antilogos ou la machine littéraire*. Ce nom d'*Antilogos* – qui bien sûr fait écho à celui d'*Anti-Œdipe* –, donné à une « machine » d'écriture, nous paraît très approprié pour désigner celle que monte – et démonte – Beckett, dans ses textes en prose, mais aussi au théâtre et à l'écran. Machine de guerre contre toutes les figures du *Logos* – contre la signification, l'explicitation, la priorité de l'intelligence –, elle produit, jusqu'à saturation, des signes.

Signes à partir desquels vont se déployer le sens, le temps et son espace, les vérités plurielles, effets de la machine, effets de cette production incessante, dont l'unité ne se dévoile qu'à travers cette multiplicité. Signes en quantité excessive, et non plus signification unique : images, sons, musique, tout un agencement de signes, luttant contre la puissance du langage, les constructions symboliques et structures représentatives ; contre l'oppression de la parole, le despotisme des mots, qui se raréfieront de plus en plus. Libérer d'autres forces que celles du discours : celles du désir contre la triangulation œdipienne, celles des signes contre le *Logos*, enfin celles du réel contre la tyrannie du symbolique. Percer l'écran de la représentation pour dévoiler, ou seulement laisser transparaître, dans ses fissures, des bribes du Réel, imperceptiblement, leur permettre de s'arracher au symbolique ; construire des « œuvres de pan », comme le dit Arnaud Rykner, coups de feu dans la surface des mots, torpillage de la structure²⁰⁴. « Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup », dit Beckett dans une lettre à un ami allemand, « nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers »²⁰⁵. Rien du tout ou quelque chose, le tout et le rien qui virtuellement se confondent : on reconnaît là le vide que Beckett cherche à créer – par le « discrédit du langage » notamment –, vide vibrant de multiples particules de Réel qui sont restes, déchets, petits riens. Aussi se répète la rencontre, la *tuchè* toujours paradoxale de ce Réel.

« Parlons d'autre chose »²⁰⁶, voilà bien un début beckettien, paradoxal s'il en est. Mais prenons-le au mot : c'est qu'il s'agit bien de cette autre chose, de *la Chose*, pour utiliser le terme lacanien, Chose dont il ne faudra pas tant parler, désormais, mais la réaliser, la « faire » – au sens où Beckett « fait l'image ». Faire cette Chose, signifie en effet jouer, dans l'œuvre d'art, de l'image contre les mots. Non plus « mettre en crise » la représentation par de la représentation, recréer de la structure pour en déconstruire une autre, armer le symbolique contre lui-même : mais au contraire se libérer des pièges et stratégies énonciatifs, pour ne plus « manquer » le Réel – c'est-à-dire pour que le Réel ne « manque » plus, mais vienne au contraire se loger dans les manques. Tâche extrêmement exigeante, voire, disons-le, impossible. Devant cette « présence insoutenable », l'artiste ne peut qu'avouer son impuissance : cette « présence », en effet, elle est précisément « insoutenable parce qu'on ne peut ni la séduire ni la prendre de force »²⁰⁷. Mais l'échec n'est-il pas, au bout du compte, la visée de l'artiste ? Aussi doit-on renoncer à bien dire, au beau langage, au bouclage de la signification,

²⁰⁴ Nous faisons référence à l'ouvrage d'Arnaud Rykner que nous venons de citer (*ibid.*, p.14) et que nous utiliserons encore prochainement, lorsque nous exposerons, dans cette seconde partie de chapitre, l'usage que nous faisons de la notion de « structure ».

²⁰⁵ Il s'agit d'un extrait célèbre et maintes fois cité de « *German Letter* », lettre de 1937 écrite en allemand et publiée dans *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. par R. Cohn, London, J. Calder, 1983, p. 52. Le passage cité est traduit par Deleuze et donné dans « L'épuisé », in *Quad*, p. 70. Nous citerons un extrait plus ample de cette lettre lorsqu'il sera question, dans le quatrième chapitre, de la « minoration » du langage.

²⁰⁶ *Le monde et le pantalon*, p. 9.

²⁰⁷ *Trois dialogues*, p. 18.

à l'image parfaite – « pas d'image juste, juste une image », disait le cinéaste Godard²⁰⁸ ; et Beckett lui-même, dans l'une de ses pièces : « une image, comme une autre »²⁰⁹.

S'il n'a jamais renoncé entièrement aux mots – jusqu'au bout, jusqu'au dernier poème, il écrira des textes en prose pour montrer l'impossibilité par l'écriture d'atteindre le néant où s'abîmerait enfin la parole –, de plus en plus, cependant, Beckett est attiré par d'autres *médias* artistiques : les arts de l'image, grâce auxquels il peut éliminer (presque) entièrement la parole. Après le théâtre, il va progressivement se servir de l'écran – cinématographique et télévisé – comme d'une surface où laisser transparaître cette « présence insoutenable », la tache du Réel. Néanmoins, l'expérience théâtrale – notre fil rouge, rappelons-le, à travers cette problématique de la représentation – nous semble cruciale dans l'économie de l'œuvre, parce qu'elle se joue constamment dans la polarité entre texte et image. Sur la scène, la tension vers l'éradication de la parole va se faire la plus intense²¹⁰. À cet égard, le dramatique, au sein de la littérature, apparaît bien évidemment comme le genre le plus à même de contrecarrer le pouvoir des mots, parce qu'il se regarde ; il est le seul qui d'emblée met en balance visible et dicible, arme l'un contre l'autre. « Le théâtre est le seul "art" », dit encore Arnaud Rykner, « qui allie nécessairement – même lorsqu'il croit y renoncer – le réel et le langage, le visuel et le texte, le proche et le lointain – le seul mode de représentation à replacer naturellement de l'indiciel au cœur même du symbolique. C'est par nature qu'il met la résistance du texte et la faillite du langage en scène ; c'est par nature qu'il détourne la parole de ses visées totalitaires »²¹¹.

Aussi est-ce au théâtre principalement, pour l'instant du moins, que nous allons examiner comment Beckett tente de « forer des trous » dans l'écran de la représentation, pour laisser entrevoir ce qui se tapit derrière. Sur la scène va se jouer une véritable lutte entre dire et voir, mots et silences, paroles et sons. Le chapitre précédent s'efforçait de montrer comment le vide se crée dans le langage de l'espace, de la lumière et des personnages : autant d'éléments qui font pièces dans l'*Antilogos*, la machine anti-représentative, et nous guident vers le démontage des structures de la représentation – vers le dévoilement du Réel. Gardons à l'esprit, notamment, le fait que l'espace doit être préalablement « dépotentialisé » – épuisé – afin que puisse advenir l'événement du Réel, le rien ; de même la lumière, menacée par l'ombre, et le personnage, par son évanouissement dans cette obscurité. Dans aucune de ces dimensions il n'était plus question de représentation – comment représenter le vide ? – mais de laisser affleurer, à peine, une présence ténue, un minuscule reste dicible, visible ou audible. L'affranchissement progressif de la parole fait donc partie du même dispositif : le discrédit du

²⁰⁸ Cité par Deleuze, in *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 289.

²⁰⁹ *Cascando*, p. 59.

²¹⁰ Nous verrons comment *Film*, la seule réalisation de Beckett pour le cinéma, constitue en quelque sorte une transition entre théâtre et télévision. Quant aux pièces télévisées, plus tardives, elles paraissent avoir d'emblée bénéficié des acquis de l'expérimentation théâtrale – en sus d'exploiter les potentialités propres à l'art du petit écran.

²¹¹ On trouve cette citation dans un ouvrage antérieur à celui que nous mentionnions précédemment : RYKNER (A.), *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Librairie José Corti, 2000, p. 78.

langage des mots, puis sa mise en concurrence avec d'autres langages sonores ou visuels – dispositif que nous nous proposons d'observer à présent.

a. Menace du langage, vide des mots

1. Vacuités du verbe

On se souvient que la « trilogie » théâtrale de Beckett, et surtout sa dernière composante, *Oh les beaux jours*, mettait déjà en scène la futilité des mots, ainsi que la vaine tentative des personnages pour meubler l'espace-temps avec ces piètres moyens. Par la suite, les mots ne deviendront plus seulement dérisoires, mais même dangereux, voire aliénants pour le personnage : c'est qu'ils imposent la toute-puissance de l'Autre, au nom d'une vérité illusoire que l'on attend sans jamais l'atteindre. Tel est le cas, en l'occurrence, dans *Comédie*, dont il a été fait mention lors du chapitre précédent : il s'agit de ce « dramacule » à trois personnages, un homme et deux femmes, plantés dans des jarres identiques, qui ne nous laissent voir que leur tête immobilisée. Situation vaudevillesque typique, d'autant que l'action, nous l'avions vu, tient dans le dévoilement des secrets d'un ménage à trois, dévoilement qu'impose le jeu de lumières – un spot braqué sur chacun des personnages qui les éclaire tour à tour. La didascalie initiale précisait en effet que « *la parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls* »²¹². De fait, du lever à la tombée du rideau, ces trois fantoches sont obligés de répondre, sans délai, à l'injonction impérieuse des projecteurs aveuglants, en révélant des bribes de leur histoire – de leurs mensonges et jalousies. Tout se passe donc comme si le discours se fondait sur une vérité, un point fixe qu'il s'efforcerait de percer à jour. Or il n'en est rien : on pressent rapidement que les pseudo-dialogues – les personnages ne s'écoutent pas mutuellement – ne mèneront à l'avènement d'aucune parole vraie, définitive. Preuve en est le faux dénouement : suivant un procédé de répétition dont Beckett s'est servi plus d'une fois, *Comédie* s'achève sur la reprise des premières lignes du dialogue, sur le même ton monocorde et au même débit rapide.

Comédie du langage, donc, de l'impuissance du symbolique. Comédie également – de façon bien plus inquiétante – d'un véritable dispositif qui déborde la représentation : il ne s'agit plus seulement de ce qui est dit, mais de la façon dont ce dire est arraché aux personnages, non plus l'énoncé mais le processus d'énonciation – processus destiné, *en apparence*, à recréer, représenter, ce qui s'est passé. Or ce dispositif s'avère particulièrement intéressant, puisqu'il annonce le travail futur de Beckett : en effet, la pièce figure le prototype du dispositif cinématographique – le fonctionnement de la caméra. De fait, dans *Comédie* est mis en scène un substitut théâtral de la caméra – que Beckett

²¹² *Comédie*, p. 10.

appelait « *the savage eye* », « l'œil impitoyable, l'œil fauve »²¹³ : un autre appareil technique, le projecteur, jouant le rôle d'un quatrième personnage, maître du jeu, imite la liberté voyeuriste que prend la caméra lorsqu'elle filme, liberté aliénante pour le sujet filmé²¹⁴. Double aliénation d'ailleurs : celle du personnage, torturé par la lumière et contraint de tout avouer – *assujetti* à la tyrannie de l'œil et de la parole –, mais encore – la menace est bien plus grave – aliénation du spectateur – nous-mêmes, dont la vision est entièrement dirigée par le spot, nous qui n'avons d'autre choix que de nous identifier à cet œil, adoptant la posture et le regard de l'espion, du bourreau²¹⁵.

Une autre pièce précédemment évoquée a pour thématique la torture par le langage et son impuissance à sortir de la tautologie – d'un cercle vicieux instauré par la représentation, qui ne renvoie le mot qu'à lui-même. Il s'agit de *Quoi où*, ce petit drame adapté par la suite pour la télévision. Bam interroge successivement Bom, Bim et Bem, tortionnaires, afin de savoir si leur « victime » a avoué. Mais qui doit avouer quoi, c'est ce que la pièce ne nous dira pas. Par contre, chacun des bourreaux – tous aussi semblables que possible –, ayant échoué à faire parler sa victime, est à son tour envoyé à la torture. S'enclenche donc un processus de régression illimitée, puisqu'aucun référent externe ne peut, semble-t-il, arrêter cette logique de la question, dans laquelle le langage tourne à *vide*. Autrement dit, au-delà des mots, l'événement n'arrive jamais : ni l'événement externe au langage qui entraverait la spirale de la question, ni même l'événement interne au langage, la révélation qui semble attendue. Ceci a été pointé par le critique John Deamer, qui mentionne le concept de « phrase-événement » chez

²¹³ Cette expression de l'écrivain est relevée par Jerry Lewis, le caméraman qui collabora avec Beckett, dans une interview publiée sous le titre « Beckett et la caméra » (*in Esthétique. Samuel Beckett*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 371).

²¹⁴ James Knowlson nous fournit d'intéressantes précisions à propos de la première mise en scène de *Comédie* en France, sous la direction de Jean-Marie Serreau. En effet, la lumière constituait le principal problème technique à régler, puisque Beckett considérait le spot, qu'il voulait unique, comme le quatrième protagoniste, l'interrogateur ; en outre, il recommandait d'éviter que le faisceau lumineux ne dérange l'espace obscur, en dehors du jet braqué sur les visages. Serreau trouva à ce problème technique une solution « en mettant au point un ingénieux système composé d'un miroir et de "butoirs" qui cadrent alternativement le faisceau sur les trois intervenants ». Le dispositif eut ainsi l'effet attendu : « de la salle, on a effectivement l'impression que les personnages s'adressent à une seule personne, interrogateur ou tortionnaire » (*cf. KNOWLSON (J.), op. cit.*, p. 654).

²¹⁵ On pourrait déjà en dire autant de la photographie, le premier des arts de la « reproductibilité technique », selon l'expression de Walter Benjamin (voir BENJAMIN (W.), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version) », *in Œuvres III*, trad. par M. de Gandillac (et R. Rochlitz), Paris, coll. « Folio essais », 2000, pp. 294 à 313) : l'*objectif* de l'appareil photographique, double de l'œil humain, nous impose sa vision. C'est d'ailleurs le sens d'une note de Deleuze sur une remarque du peintre Francis Bacon à propos de la photo, qui n'est jamais simple figuration de ce qui est vu – et n'a pas par ailleurs évincé la peinture, comme on a pu le dire –, mais *se substitue* à la vision : « elle n'est pas simplement dangereuse parce que figurative, mais parce qu'elle prétend *régner sur la vue*, donc sur la peinture » (DELEUZE (G.), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 19).

Notons par ailleurs que dans son article *Perceiving Bodies in Beckett's Play*, Katherine Weiss, qui relève la fonction d'« œil prosthétique » du spot vis-à-vis du spectateur, œil similaire à une caméra, fait également le rapport entre *Comédie* et le texte bien connu de Walter Benjamin. Elle parle ainsi de « *technological tyrant* », lequel aliène tant le personnage que le regard de l'acteur, auquel il ôte toute possibilité de recul critique (*cf. WEISS (K.), « Perceiving Bodies in Beckett's Play », in Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 13, Amsterdam-New York, éd. Rodopi, 2001, pp. 186 à 193).

François Lyotard²¹⁶ : la phrase-événement fait en effet défaut dans *Quoi où*, elle constitue même le *manque* que la pièce construit progressivement, pivot autour duquel tourne la spirale infernale.

Car il s'agit bien d'un manque que crée, en définitive, cette circularité sans fin du langage : s'il y a cercle, spirale même, c'est bien celle de la représentation, qui instaure le manque. La tyrannie de l'ordre discursif, l'emprisonnement dans le symbolique, a pour conséquence l'éradication de l'événement du Réel : le mot qui, indéfiniment, tue la chose – la « Chose ». On ne l'entendra jamais, ce cri du torturé, seul événement du langage qui percerait une trouée dans l'écran symbolique recouvrant l'abomination de la *quaestio* – l'indicible par excellence, la souffrance qui toujours débordera le discours. L'écran de la parole est tel, en effet, que la production ininterrompue des interrogations s'engendrant les unes à partir des autres²¹⁷ ne laisse aucune place pour le trou d'où surgirait le petit rien de l'événement : la plénitude vaine des mots masque le vide.

Si *Quoi où* met en scène le danger du despotisme symbolique qui annule l'événement, *Impromptu d'Ohio* est en elle-même une pièce-événement : littéralement improvisée par Beckett qui devait (en 1981) donner une conférence à l'université d'Ohio, la pièce garde la trace de cette circonstance pour laquelle elle a été écrite « à l'impromptu », cette dimension d'unicité qui marque sa genèse. Ici ce n'est plus tant la menace de la parole que l'épuisement du dire qui fait l'objet du drame : la dimension unique de l'événement contredit sa répétition, sa représentation dans la narration qui ne peut que le rater. Le Lecteur (L) lit à l'Entendeur (E) l'histoire d'une lecture : elle raconte celle d'un homme qui quelquefois, à l'improviste, vient faire la lecture, de nuit, à un autre, par rapport à qui il finit par devenir « comme un seul »²¹⁸. Il y a donc mise en abyme de ce que nous voyons, mise en abyme où le présent s'échange indéfiniment avec le passé en un « mouvement aberrant »²¹⁹, puisque le

²¹⁶ Concept qui traduit le fait que le « il y a » de la phrase – comme l'explique John Deamer –, son énonciation, prime sur son contenu d'énoncé. Or la pièce dénie constamment cette énonciation : on se focalise sur un énoncé qui, en fait, n'existe pas (« quoi ? » et « où ? » restent des questions sans réponse), un dialogue qui masque l'événement de la torture – on n'entend par exemple jamais les cris et pleurs des victimes dont parlent les bourreaux (cf. DEAMER (J.), « *Authority and Resistance : The Event in What Where* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 13, op. cit., pp. 185 à 197).

²¹⁷ On se rappelle également le mouvement mécanique des personnages sur l'aire de jeu : des entrées et sorties successives, toutes réglées précisément, d'abord jouées une première fois sans paroles – avant que ne commence la ronde des questions. Certainement le côté machinal de ces apparitions et disparitions – que transformait, on s'en souvient, la mise en images télévisuelles – renforce le caractère inhumain des interrogatoires successifs et répétitifs. De plus, un autre détail attire l'attention : la posture des visages. On nous indique en effet que les personnages doivent rentrer tête haute ou tête basse : opposition qui figure la liberté ou la soumission, à l'instar de cette polarité que relèvent Deleuze et Guattari dans les séries de portraits kafkaïennes, où se lit, soit l'écrasement du désir, soit sa révolte (cf. DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, premier chapitre).

²¹⁸ *Impromptu d'Ohio*, p. 65.

²¹⁹ L'expression est de Deleuze, dans le deuxième tome sur le cinéma notamment. À propos de Deleuze, il nous faut mentionner un article de Garin Dowd sur *Impromptu d'Ohio* qui fait référence à *Logique du sens* et, notamment, aux quelques pages qui y traitent de la *mimésis* de l'acteur – dont nous aurons à reparler dans le chapitre suivant. G. Dowd entend montrer que le film réalisé à partir de la pièce en rate une dimension essentielle, à savoir le rapport de mimétisme entre les deux personnages, rapport qui se joue sur la *ressemblance* entre les deux – et non leur identité exacte : on retrouve là la logique de la *semblance*, du *simulacre*. Une *différence* soutient donc l'acte mimétique – différence qu'éradique, selon Dowd, le film. Se concentrant sur cet aspect bien précis du petit drame – les deux acteurs en scène –, il relève, comme nous l'avons fait, la dimension événementielle de la pièce – l'événement de l'effectuation, jointe à une « contre-effectuation », de l'acteur –

passé raconté se change en présent, et qu'à l'inverse le présent de la lecture, dans l'histoire, s'est déjà passé. Aussi l'événement, l'impromptu de la rencontre des deux hommes – l'événement de la lecture elle-même, rythmée par le martèlement des coups frappés sur la table –, peut-il avoir lieu dans le « mouvement aberrant » des temporalités (la mise en abyme temporelle) ; par contre, la narration répétitive l'épuise, et manque – fait manquer – son caractère de hasard. La lecture comme contenu d'une histoire – « triste histoire » – supprime, pour le dire autrement, la différence de la répétition : la *re-présentation* réifie l'événement, tels les deux personnages, qui lorsqu'« il ne reste rien à dire », « la triste histoire une dernière fois redite », « restèrent assis comme devenus de pierre »²²⁰.

2. Paroles, musique et « son pur »

Si les trois pièces dont nous venons de parler, même succinctement, rendent nettement compte du danger que *représentent* pour Beckett les mots – dimension aliénante du langage, menace d'étouffer l'événement, le Réel, ou simplement de le rater –, d'autres pièces feront davantage que dénoncer les pièges du symbolique : elles mettent en scène la concurrence directe entre plusieurs « bandes sonores » – pour parler en langage cinématographique –, dont celle de la parole. Ainsi trois pièces au moins, trois pièces radiophoniques, présentent une rivalité entre texte et musique – rivalité qui tend à avantager cette dernière. D'abord une *Esquisse radiophonique*, courte saynète dans laquelle on suit la lutte entre une musique et une voix provenant très probablement d'un poste de radio ou de télévision : avec le personnage féminin, on s'étonne de ce que les deux, bien qu'on les entende distinctement lorsqu'elles sont séparées, fonctionnent très mal ensemble. Première ébauche donc, datant des années soixante, de cette lutte entre deux modes d'expression très différents qui s'ajustent mal l'un à l'autre : « ils ne sont pas ensemble ? », demande la femme, « ils ne peuvent pas s'entendre ? » – deux questions auxquelles son compagnon répondra par la négative²²¹.

D'une simple concurrence, on évolue ensuite vers un empiètement progressif de la musique sur le texte, avec deux pièces composées à un mois d'intervalle seulement, *Cascando* et *Paroles et musique*. La première développe ce qui n'était qu'ébauché dans *Esquisse radiophonique* : le personnage de l'Ouvreur allume et referme un appareil d'où sort, soit alternativement soit conjointement, une voix de récitant, ainsi qu'une musique. La voix fait entendre des fragments de phrases qui ressassent un vieux thème bien beckettien : raconter une histoire, mais aussi raconter la volonté de la finir et l'impossibilité de le faire – on reconnaît là le mouvement d'épanorthose dont parlait Bruno Clément. Tandis que le flux de la voix, le flux dans lequel sont entraînés, telles des particules atomiques, les mots, s'avère incapable de se tarir, l'image, quant à elle – « voir » le

dimension ténue et fragile (voir DOWD (G.), « *Karaoke Beckett, or Jeremy Irons, Mimicry and Travesty in Ohio Impromptu on Film* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 13, op. cit., pp. 169 à 182).

²²⁰ *Impromptu d'Ohio*, pp. 66 et 67.

²²¹ *Esquisse radiophonique*, p. 91.

personnage dont il est question, « une image, comme une autre »²²² –, est extrêmement ardue et pénible²²³ : le titre renvoie à l'idée de chute, à la fois thématisée dans l'énoncé de la narration – on suit les efforts d'un homme qui tombe et retombe, s'agrippe, se relève, et tente de prendre le large –, mais inaccessible au niveau de son énonciation – impossible chute de l'histoire, puisque le récit ne peut trouver de fin. Le rôle que joue la musique, quant à elle, est d'accompagner certains passages, au gré de l'Ouvreur : ici, elle semble s'harmoniser avec le récit, comme si le flux sonore en était le soutien – voire la condition de possibilité. À l'inverse du discours, en effet, du discours douloureux, discours qui veut finir et n'y parvient jamais, la musique, elle, ne semble en aucune façon problématique. Personnage à part entière²²⁴, elle apparaît donc comme une issue pour l'art que le langage des mots s'avère incapable de trouver – une « ligne de fuite », déterritorialisation deleuzienne qui nous sort de l'impasse symbolique²²⁵.

La deuxième pièce, *Paroles et musique*, met en scène un personnage musical de façon tout aussi originale : il s'agit à nouveau d'un trio – Jo (paroles), Bob (musique) et Croak, qui joue le rôle de l'auteur ou du chef d'orchestre, donnant ses ordres aussi bien aux paroles qu'à la musique. Ici, il semble pourtant qu'orchestrer les deux à la fois tienne plus d'un combat que d'un rapport d'harmonie – encore que l'harmonie, chez les Grecs, était considérée comme la résultante d'une lutte entre deux pôles opposés. Naturellement, Jo et Bob ont davantage un penchant à se chamailler qu'à s'accorder – musique répondant aux paroles par des sons instrumentaux expressifs : il arrive à Croak de devoir les insulter en donnant de violents coups de masse sur le sol pour parvenir à les accorder. Cependant, quoique les rapports soient plus conflictuels que dans la pièce précédente, la musique paraît à nouveau jouer le rôle de soutien du texte, comme si le langage, livré à lui-même, ne cessait de buter contre ses propres limites : du coup, la musique ne cesse de fournir à son partenaire des « suggestions » ou « corrections » sonores qui guident petit à petit les paroles vers une sorte d'accomplissement – la récitation d'un petit poème chanté qui dit l'extinction, dans le noir, des mots et du sens. Suite à ce chant, accompagné d'une musique douce – sorte de réconciliation entre les deux personnages –, Croak se retire, les laissant seuls en scène. Et la pièce de s'achever sur les supplications des paroles à la

²²² *Cascando*, p. 59.

²²³ Voici, pour en donner un échantillon, l'avant-dernier passage du texte : « presque... encore quelques... encore quelques... j'y suis... presque... Maunu... c'est lui... c'était lui... je l'ai vu... presque » (*ibid.*, p. 60).

²²⁴ Dans sa biographie de Beckett, James Knowlson relève l'originalité de cette trouvaille, en rapportant l'enthousiasme du producteur de la BBC, pour laquelle la pièce avait été écrite. Par ailleurs, notons que la musique de *Cascando* a été composée par Marcel Mihailovici, lequel avait déjà adapté *La dernière bande* en opéra ; quant à celle de *Paroles et musique*, elle fut composée par John Beckett, cousin de l'auteur. Dans les deux cas, Beckett, excellent musicien lui-même (d'après de nombreux témoignages), aurait suivi de très près l'élaboration de la partition et sa mise en accord avec le texte (voir à ce sujet KNOWLSON (J.), *op. cit.*, pp. 630 et 631).

²²⁵ Nous renvoyons ici à *Kafka*, et en particulier l'analyse des nouvelles de l'écrivain – dont le cas le plus paradigmatique est *La métamorphose*. La musique, la « pure matière sonore », aussi informe que possible, constitue une issue, au même titre que le devenir-animal : issue aux impasses du rhizome, impasse de la ré-œdipianisation, reterritorialisation, la clôture du triangle familial, triangle de l'imaginaire-symbolique (voir principalement les deux premiers chapitres).

musique, Jo implorant cette dernière de jouer encore²²⁶ : quelle plus belle victoire espérer de la « matière sonore pure » sur les mots, intensité sonore qui triomphe ici de la représentation²²⁷ ?

Avec ces deux pièces radiophoniques créées coup sur coup en 1961, Beckett expérimente le difficile accord entre paroles et musique, et nous fait sentir, déjà, que la ligne de fuite qu'il suivra se trouve non du côté du langage mais de la matière sonore asignifiante, la musique comme « bloc d'intensité pure ». Si l'on effectue un saut dans le temps, on constate, de fait, que quelque quinze ans plus tard, dans les toutes dernières pièces destinées à la télévision, la musique – jointe cette fois à l'image²²⁸ – a carrément abrogé la présence des mots, a définitivement triomphé de la signification. On pourrait d'abord évoquer le cas de *Quad*, cette « ritournelle motrice » dans laquelle les interprètes, muets, marchent au seul son des quatre percussions combinées. Plus intéressant du point de vue musical, celui de *Trio du fantôme*, dont le titre renvoie au trio pour piano de Beethoven, *Geistertrio* : lequel trio doit accompagner, par intermittence (6 passages au total), le travail de la caméra dans son parcours de la chambre, ainsi que la logorrhée de la voix, dont la froideur contrastera avec la musique. Or Michael Maier, qui a travaillé en détail l'évolution de la composante musicale au fur et à mesure de la réalisation de la pièce pour la *Süddeutscher Rundfunk* puis pour la BBC²²⁹, a pu constater comment, progressivement, la musique en est venue à orchestrer elle-même le mouvement, allant jusqu'à imposer, à la fin de la pièce, le rythme et la durée des dernières séquences. Évoquant le texte de Deleuze, *L'épuisé*, Maier observe que la structure des passages musicaux répond à l'exigence combinatoire qui régit la mise en série des images – images des cinq rectangles de couleur grise composant le mobilier de la pièce. Aussi, d'après lui, Beckett parvient-il à accomplir dans *Trio* « sa vieille idée de libérer la musique de ses pièces radiophoniques de son rôle d'accompagnement en l'élevant au niveau d'un agent indépendant »²³⁰ : émergeant de la grisaille de la forme, distincte de la

²²⁶ Notons qu'une fois de plus, les derniers mots du texte sont « encore », « encore ! »...

²²⁷ On prétend même que Beckett aurait répondu à Adorno, en parlant de cette pièce, « *that it definitely ends with the victory of music* » (citation donnée par MAIER (M.), « *Geistertrio : Beethoven's music in Samuel Beckett's Ghost Trio* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 11, op. cit., pp. 267 à 278. La citation est extraite de ZILIACUS (Cl.), *Beckett and Broadcasting : A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television* », Abo, Abo Akademi, 1976).

En outre, dans un article consacré à cette petite pièce, Catherine Laws met en exergue une tension qui affleure dans ce petit drame : tension entre une conception encore « schopenhauerienne » de la musique – la Musique comme forme pure, abstraite, indépendante de sa réalisation – qui aboutirait à l'idée selon laquelle le salut ne réside pas dans les mots mais dans la matière sonore, et, d'autre part, ses goûts et talents de musicien qui ont conduit Beckett à requérir de M. Feldman une composition très particulière. Catherine Laws parle en l'occurrence du caractère spatial de cette composition, irrégulière et asymétrique, laquelle nous donnerait le sentiment que la musique « traduit » l'errance des textes de Beckett, toujours en quête d'un foyer, d'une position centrale absente, impossible à localiser (cf. LAWS (C.), « *Music in Words and Music. Feldman's Response to Beckett's Play* », in op. cit., pp. 279 à 290).

²²⁸ Pour l'instant, nous ne prenons en considération que la composante sonore, réservant l'image visible (dont il a déjà été brièvement question) pour un chapitre ultérieur.

²²⁹ MAIER (M.), op. cit. et dans le numéro 12 de la même revue (2002) pour la seconde partie de l'article, pp. 313 à 320. Maier commence par y faire remarquer que le titre originel, *Tryst*, fut abandonné par Beckett au profit de *Ghost Trio*, afin de faire référence aussi bien à « tous les vieux fantômes » qui hantent la pièce qu'au morceau de Beethoven – signe évident d'une volonté d'émphase du rôle de la musique.

²³⁰ *Ibid.*, p. 319. Nous traduisons.

neutralité atone de la voix, la musique, à son point culminant dans l'œuvre, détermine le cours de l'action, la temporalité de l'image²³¹.

Le titre *Nacht und Traume*, dernier titre du recueil *Quad et autres pièces pour la télévision*, renvoie directement, quant à lui, au titre d'un *Lied* de Schubert accompagné d'un poème (de H. von Collin). Quoiqu'au début et à la fin du court métrage soient récitées les paroles qui s'accordent avec les trois dernières mesures du *Lied*, celles-ci ne constituent toutefois rien de plus qu'un prétexte à la musique – dont les sept dernières mesures sont d'ailleurs fredonnées à deux reprises sans paroles. La musique de Schubert, chantonnée très faiblement, semble avoir reçu pour fonction d'encadrer l'image, infiniment précieuse mais fugitive – image infime, image de rien –, du rêve réalisé par l'homme épuisé. « Image sonore »²³², selon Deleuze, la musique rend plus douloureuse encore l'intensité de l'image optique qui ne peut se maintenir que quelques secondes à peine : car la musique, elle-même pratiquement imperceptible, ouvre le lourd silence qui accompagne les dernières prises de vue. En tant que spectateurs, nous expérimentons là l'évanouissement de la sonorité pure dans le silence, redoublée par celui de l'image dans l'obscurité – ou encore, pour citer Deleuze, « le vecteur d'abolition chevauché par la musique »²³³. Musique qui, traçant sa ligne de fuite, est en devenir de pure sonorité, « matière sonore asignifiante »²³⁴ : ce faisant, elle entraîne sur sa « ligne abstraite » formes et significations – ainsi, dans ...*Que nuages...*, les derniers vers du poème de Yeats, *La Tour*, où les mots semblent n'être murmurés que pour leur musicalité – ce « que nuages... que nuages... » psalmodié quelques fois – avant que ne soit engloutie par le noir l'image de l'homme assis, épuisé.

Un dernier cas encore avant de nous tourner vers les images – cas-limite, geste extrême d'évidement de la signification : celui de *Souffle*, cet « intermède », comme le dénomme Beckett, qui ne doit pas durer plus d'une demi-minute – l'espace d'une respiration, dont la mesure est battue en deux temps, que prolongent deux cris, deux fois le même « vagissement ». Il est « essentiel », précise

²³¹ On remarquera notamment qu'un morceau du *Trio* clôt la pièce, avant l'ultime silence et le noir complet. Un détail qui n'est pas anodin : Beckett précise dans ses indications que la dernière amplification de la musique, d'une durée de 10 secondes, est *accompagnée* par le travelling de la caméra – accompagnée, et non accompagnatrice (*Trio du fantôme*, p. 35).

²³² Lorsque nous étudierons de plus près la création par Beckett de l'« image-temps », dans le quatrième chapitre, nous montrerons que pour Deleuze, cette image comprend deux faces « héautonomes », l'une visuelle et l'autre sonore. Ainsi le son forme par lui-même une image à la fois distincte et indépendante de l'image visuelle, et cependant inséparable de celle-ci – confondue dans la même intensité.

²³³ Voir *L'épuisé*, op. cit., p. 103.

²³⁴ Dans son essai précoce consacré à Proust, Beckett témoigne déjà, à travers sa lecture de la *Recherche*, d'une conception de la musique affranchie de la forme et qui n'induit dès lors aucune espèce de connaissance. « La musique existe idéalement hors de l'univers et nous l'appréhendons non pas dans l'espace mais seulement dans le temps. Elle est donc pure de toute hypothèse téléologique. Cette qualité essentielle de la musique est déformée par l'auditeur qui, étant un sujet impur, s'acharne à vouloir conférer une forme à ce qui est idéal et invisible, et s'obstine à incarner l'idée dans ce qu'il croit être un paradigme approprié ». Ainsi la musique est l'« Idée en soi » que vise toute la *Recherche*, que vise l'art tout entier, et « ignore le domaine des phénomènes » : à ce titre, elle crée bien cette « image sonore pure », « héautonome » à l'image visuelle, lorsque les deux faces forment ensemble une image cristallisant le temps, image virtuelle (voir Proust, p. 105). Signalons au passage un article de M. d'Arcy qui analyse le rôle de la musique dans l'essai sur Proust (D'ARCY (M.), « *The Task of the Listener : Beckett, Proust, and Perpetual Translation* », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 12, Amsterdam-New York, éd. Rodopi, 2002, pp. 35 à 52).

Beckett, « que les deux cris soient identiques »²³⁵ : une douleur similaire marque les deux termes de l'existence, son commencement et sa fin – inspiration et expiration. L'action tout entière s'épuise donc dans ce souffle encadré par un double vagissement : pure matière sonore, cri asignant d'une intensité déchirante²³⁶. À cette matière d'expression sonore, informe, répond l'unique image du drame : un « espace jonché de vagues détritiques », dans un « éparpillement confus » qui ne laisse « rien debout »²³⁷. Seule une image à ce point « désaffectée », dépotentialisée, en effet, peut constituer le corrélat d'une parole réduite à un cri, un souffle²³⁸.

b. Menace de l'image, vide du regard

La pièce *Comédie* nous a permis d'observer, via le truchement proprement théâtral du projecteur lumineux, le danger que peut constituer chez Beckett le regard de l'Autre, auquel bien souvent le sujet ne peut échapper. « *The savage eye* » – l'« œil-fauve » –, voilà l'expression dont il se servait pour désigner la caméra. Lorsqu'elle se braque sur le sujet, elle lui impose irrémédiablement sa propre représentation ; l'image devient alors une vraie menace – au même titre que le langage. Pour construire de la façon la plus convaincante cette image-menace, Beckett recourt donc directement aux arts de l'écran – grand ou petit. Auparavant, toutefois, on en trouve quelques prémisses au théâtre²³⁹ : pour preuve, l'exemple de *Pas*. Nous montrions dans le chapitre précédent comment le personnage féminin, May²⁴⁰, à peine visible dans la semi-obscurité, arpente le devant de l'espace scénique en marquant un nombre bien défini de pas, lesquels, pour respecter les indications de l'auteur, doivent être « nettement audibles, très rythmés »²⁴¹. Est ainsi présentée au spectateur l'image – avec ses deux faces, visuelle et sonore – la plus simple, la plus primitive : celle qui nous laisse entr'apercevoir un personnage, dont l'existence s'avère par là établie – encore que faiblement. Et cependant, le dialogue, en trois parties, va progressivement entrer en conflit avec cette vérité première et immédiate de l'image. Mettant en doute l'existence de May, ou de son double anagrammatique (Amy), le texte contredit la réalité visuelle et sonore, laquelle, à son tour, vacille de plus en plus : lorsqu'une dernière fois l'éclairage, toujours plus faible, se rallumera, on ne trouvera plus aucune trace de May sur le

²³⁵ *Souffle*, p. 137.

²³⁶ On notera la proximité de fonctionnement du cri beckettien avec le cri kafkaïen. En effet, Deleuze et Guattari commentent de la sorte, dans *La métamorphose*, le rapprochement du cri de Grégoire-cancrelat avec le « pialement » du violon de la sœur : « ce qui intéresse Kafka, c'est une pure matière sonore intense, toujours en rapport avec sa propre abolition, son musical déterritorialisé, cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant, à la parole, sonorité en rupture pour se dégager d'une chaîne encore trop signifiante » (voir *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 12).

²³⁷ Dans le premier chapitre, nous montrions également comment le jeu obscurité-lumière accompagne le jeu sonore, laissant entrevoir l'image.

²³⁸ À nouveau, nous retrouvons la bifacialité, l'« héautonomie » de l'image – image sonore et visuelle – à laquelle nous venons de faire allusion.

²³⁹ Notamment, puisque l'on verra comment dans la prose aussi, Beckett travaille l'image.

²⁴⁰ Du nom de la mère de Beckett, faut-il le rappeler, qui est aussi, en anglais, l'auxiliaire de la potentialité, ce qui laisse planer le doute sur l'existence du personnage.

²⁴¹ *Pas*, p. 7.

plateau de jeu. La pièce constitue donc un cas éminent de l'« iconographie du démembrement »²⁴² typiquement beckettienne, dynamique d'une image dans laquelle le sujet représenté se *désiste* au moment même où il *existe*.

Si *Pas* – au double sens de la marche mais aussi de la négation – ne nous livre point encore d'exemple d'un vrai danger que constituerait la représentation pour le sujet, on y constate cependant un net discrédit jeté sur celle-ci. Par contre, avec la seule œuvre expressément réalisée pour le cinéma, *Film*, cette problématique du péril de l'image et de l'aliénation par l'œil-caméra trouve son expression la plus adéquate et la plus forte. À un double niveau d'ailleurs : thématique et esthétique. C'est pourquoi ce court-métrage, réalisé par Beckett lui-même, avec, dans le rôle du protagoniste, le célèbre Buster Keaton, nous apparaît en quelque sorte comme une œuvre de transition. Expliquons-nous : transition entre, d'un côté, certaines pièces pour le théâtre, comme *Comédie* par exemple, ou *Quoi où*, à visée principalement dénonciatrice des menaces de la technologie moderne et de leur effet d'aliénation sur le sujet ; et, d'un autre côté, les futures pièces pour la télévision, dernier temps de l'image beckettienne, summum de l'exploitation de la technique de la caméra, où se construira véritablement la réponse antagoniste de l'artiste à la menace de banalisation, de standardisation de l'image – menace que relevait notamment Walter Benjamin²⁴³. Autrement dit, d'un côté, la thématique du film – laquelle radicalise encore nettement la problématique des pièces de théâtre – et de l'autre, le travail esthétique des images qui déjà dépasse cette thématique. À cet égard, la substitution, au titre prévu à l'origine, *The Eye – L'œil* –, de celui, infiniment plus générique, de *Film*, nous a semblé tout à fait significative²⁴⁴ : signe d'un déplacement de *focus* depuis l'énoncé de l'œuvre vers son énonciation cinématographique – vers une interrogation de type quasi ontologique sur les conditions mêmes du médium utilisé.

Qu'en est-il, précisément, de cette thématique ? Nous l'avions déjà esquissée dans le chapitre précédent : il s'agit de réaliser l'idée évoquée par l'auteur au début du script, dans l'« aperçu général », selon laquelle « *esse est percipi* », « être, c'est être perçu », au point que « la recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de

²⁴² Nous empruntons cette expression à Stanley Gontarski, auteur de l'article déjà mentionné « Ressasser tout ça avec *Pas* » : il y analyse de façon très pertinente l'illusion que constitue l'ancrage visuel et sonore de la présence – mêlée d'absence – du personnage (*in Esthétique, op. cit.*, p. 151).

²⁴³ Et que dénonce également Deleuze, dans ses deux volumes sur le cinéma, en montrant comment la dérive progressive de l'image-mouvement vers le mouvement machinal a engendré l'automatisation des masses. L'avatar le plus contemporain de cette déchéance de l'image, Deleuze la voit dans ce qu'il appelle l'« effet-média » : la mise sur pied d'un espace archi-complexe et anarchique *d'information*. Or l'information tire sa toute-puissance dangereuse de son « inefficacité radicale », de sa « nullité » : en elle-même, elle est une dégradation de l'image – qu'elle se contente d'« in-former », soit d'en reproduire la forme standard –, dégradation de cette « image-pensée », image créatrice de *forces*, « acte de parole pure », que quelques cinéastes sont parvenus à inventer (Voir DELEUZE (G.), *Cinéma 2. L'image-temps, op. cit.*, pp. 352 et 353).

²⁴⁴ Cette substitution est rapportée par Rosemary Pountney dans l'article « *Beckett and the Camera* » (*in Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 4, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, p. 43). Elle relève bien entendu le jeu de mot typiquement beckettien entre « *Eye* » et « *I* », l'œil et le moi, qui pourrait pratiquement résumer toute la thématique de *Film*.

De façon générale, l'ensemble du quatrième numéro de la revue *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, d'ailleurs intitulé *The savage Eye/L'œil fauve. New Essays on Samuel Beckett's Television Plays*, nous a été fort utile.

soi ». Et Beckett d'ajouter d'emblée, pour contrebalancer sans doute l'effet trop « intellectuel » et abstrait de l'idée, « proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques »²⁴⁵. La mise en images de cette thématique, en effet, « tape à l'œil » – pour risquer ce jeu de mots –, puisqu'elle va consister en une course-poursuite angoissante entre un personnage borgne et son propre œil estropié, identifié à la caméra qui le pourchasse. L'« appétit visuel vorace » de celle-ci *versus* le « dégoût visuel » de celui-là, selon les termes de l'auteur lui-même²⁴⁶. Or l'axiome énoncé dans l'aperçu nous le laisse prévoir : du sujet ramené au rang d'objet, littéralement réifié – il est d'ailleurs désigné, dans le script, par la lettre O²⁴⁷ –, et de son propre œil (Œ), c'est bien le second qui en définitive gagnera la poursuite. Car le personnage aura beau s'acharner à supprimer jusqu'au dernier tout regard qui le fixe – et pourtant il y en a une série, y compris ces paires d'yeux inertes (celles des tableaux, des photos, *etc.*) ou même simplement métaphoriques (deux trous dans un dossier de chaises, deux boutons de porte-documents) –, il lui sera impossible d'éliminer la persécution de son propre regard – ce regard qui l'effraie et le domine, le réduit à l'état d'image, haïe.

Voilà donc la thématique de *Film* : l'aliénation de l'individu par la représentation, via le médium technique de la caméra – laquelle est constamment conçue par Beckett comme un double de l'œil humain – un *Doppelgänger*. En d'autres termes, le sujet ravalé au rang d'effet produit par la caméra-œil fauve²⁴⁸. On notera la reprise de la problématique déjà travaillée sur la scène théâtrale, dans *Comédie* notamment : un appareil technique – tout à l'heure le projecteur, ici la caméra – est investi d'un pouvoir despotique dont il fait usage, ou mésusage, afin d'assujettir le personnage, l'aliéner – c'est-à-dire le livrer à l'Autre. Cependant le cinéma, vu les moyens qu'il met à la disposition de l'auteur, permet à celui-ci de radicaliser encore le processus²⁴⁹ : dans *Comédie*, le fait que le personnage était à même de voir le projecteur, en position de maître du discours, ne semblait pas poser question – tandis que dans *Film*, la réflexivité des regards devient la question même. Jusqu'à

²⁴⁵ *Film*, p. 113.

²⁴⁶ Termes cités par SIESS (J.), « Le regard sur Buster Keaton : Samuel Beckett entre cinéma et théâtre », in *CinémaAction. Le théâtre à l'écran*, n° 93, sous la dir. de G. Hennebelle, 1999, p. 178.

²⁴⁷ Lettre que Beckett, dans le script, justifie explicitement comme la première du mot « objet » : « pour pouvoir figurer cette situation le protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil (Œ), le premier en fuite, le second à sa poursuite » (*Film*, p. 113).

²⁴⁸ Fort des théories de Winnicott, elles-mêmes inspirées de la psychanalyse lacanienne, Ciaran Ross établit un rapprochement entre *Film* et *En attendant Godot*, sur la base d'une même absence de réponse – d'un vide – dans le miroir primordial que constitue pour l'enfant le visage maternel au stade préverbal. Au-delà de la dimension sociale sartrienne – « l'enfer, c'est les autres » –, dimension fondée sur la relation duelle de rivalité, *Film* met en scène la relation triangulaire constitutive de la subjectivité, incluant le tiers symbolique – en l'occurrence Œ, instance en position aliénante pour O. Or Ciaran Ross assimile à l'œil-caméra et son regard inexpressif, neutre, le visage vide de la mère, dont la fonction est, selon Winnicott, spéculaire : son rôle est dès lors aliénant, mais confère également à l'enfant une possibilité de séparation d'avec elle. À la limite, on pourrait même considérer tout l'espace du film, et principalement celui de la chambre dans la troisième partie – où s'organise une perception double (celle de O et celle de Œ) –, comme un espace interne à l'œil percevant de O, l'aménagement visuel d'un espace tiers entre sujet et objet (voir ROSS (C.), « *The Face in the Mirror : A Comparison between Waiting for Godot and Film* », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* n° 4, *op. cit.*, pp. 123 à 137).

²⁴⁹ On trouvera un développement succinct de cette idée dans l'article de J. Siess cité ci-dessus, dont nous nous inspirons.

la dernière seconde, O ne peut voir Œ – l'angle adopté pour filmer ne le lui permettant pas²⁵⁰ –, excepté dans la toute dernière image, lorsque soudain la caméra lui fait face. Terrifié par son propre regard, réalisant l'impossibilité de son désir – encore un désir de rien, n'être plus que néant – Keaton se cache alors la tête dans les mains et *Film* s'achève. Sauf cette exception, l'œil-caméra demeure donc occulté pendant toute l'action, ce qui rend sa force oppressive d'autant plus grande, le pouvoir de la machine d'autant plus inquiétant. De surcroît – et c'est là un point essentiel –, au cinéma, le regard-caméra implique le spectateur bien plus encore qu'au théâtre, le projecteur lumineux : car il n'y a pas d'autre espace dans un film que celui que construit et impose l'œil de la caméra, de sorte que son champ de vision coïncide nécessairement avec celui du public²⁵¹. Nous n'avons dès lors aucunement la liberté de nous détacher de l'emprise de ce regard, nous *devenons* ce regard même qui nous fait voyeur et tyran, cet ogre à « l'appétit visuel vorace », consommateur d'images, comme de l'acteur.

Cette fonction attribuée à la caméra nous laisse ainsi pressentir que la thématique de *Film* – laquelle justifiait le titre initialement prévu, *The Eye* – ne trouverait aucune forme d'expression qui la rende plus intense que l'expression cinématographique. Avec le nouveau titre, on comprend que *Film* se propose d'interroger l'acte cinématographique même, ce qui fait la spécificité d'un montage filmé par rapport à d'autres modes de représentation. À cet égard, on remarquera l'ampleur prise par la réalisation même du court métrage, le temps et l'énergie qu'y a dévolus l'auteur, refusant d'abandonner les problèmes de tournage aux seuls spécialistes de la technique cinématographique : en collaboration avec Alan Schneider, Beckett consacrera presque un an à la préparation du film, affrontant avec patience des difficultés de budget, de recrutement de l'équipe, de relation avec le comédien Buster Keaton, *etc.* Mais surtout, au vu des immenses difficultés et du fiasco dans la réalisation de la première séquence initialement imaginée – séquence qui devait avoir lieu dans la rue et prévoyait la rencontre entre le protagoniste et de nombreux figurants, en ce compris un singe –, Beckett n'hésitera pas à se plier aux exigences et contraintes du médium utilisé, de sorte qu'il supprimera presque intégralement cette première action²⁵².

Or qu'est-ce qui fait la spécificité du septième art, sinon les techniques de création de l'image, de l'image cadrée, arrachée au visible, unifiée par le plan puis le montage ? Deleuze ouvre en effet sa vaste enquête philosophique sur le cinéma par une analyse de la construction d'un film, en distinguant

²⁵⁰ C'est un point capital du scénario, qui retient toute l'attention de Beckett, lors de sa conception comme au moment du tournage : la caméra se doit de respecter un « angle d'immunité », comme il le nomme, par rapport au personnage. « Jusqu'à la fin du film O est perçu par Œ de dos et sous un angle ne dépassant jamais 45°. Convention : O entre en *percipi* = ressent l'angoisse d'être perçu, seulement lorsque cet angle est dépassé ». Suivent deux schémas explicatifs (voir *Film*, pp. 113 et 114).

²⁵¹ Le théâtre en revanche autorise le spectateur à davantage de recul critique, entre autres parce qu'il lui permet de construire lui-même son champ de vision. Rappelons-nous par contre cette remarque de Bacon (cité par Deleuze) à propos de la photographie, laquelle « règne sur la vue » de l'homme moderne. C'est là un effet de la reproductibilité technique, selon Benjamin, en lien avec la perte de l'« aura » de l'œuvre.

²⁵² Les détails et péripéties de la réalisation de *Film* nous sont rapportés entre autres dans un article de son réalisateur Alan Schneider, « *On directing Film* » (paru dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 4, *op. cit.*, pp. 29 à 40). Schneider souligne notamment la grande flexibilité dont fit preuve Beckett en réduisant drastiquement cette première séquence, face aux difficultés techniques rencontrées : ce qui tend à prouver à quel point la réalisation à l'écran du court métrage lui importait plus que sa conception idéale.

trois composantes dans la création de l'image – l'image-mouvement, en l'occurrence : le cadrage, le plan et le montage. Le cadrage d'abord, dont la première définition donnée est celle-ci : « *détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires* »²⁵³. Tantôt saturé, tantôt n'incluant au contraire qu'un petit nombre d'éléments, le cadrage opère de toute façon par limitation et découpe dans le visible : il arrache au visible un ensemble de parties intensives et déterritorialise de la sorte l'image – l'extrait de la nébuleuse du perceptible –, tout en maintenant le système clos ouvert sur la durée. Aussi le « hors-champ » déterminé par le cadre n'en est-il pas moins présent – quoique invisible et inaudible –, dehors d'une image toujours en connexion avec le « métacinéma » que forme l'univers entier²⁵⁴.

Le plan, ensuite : il est « *la détermination du mouvement qui s'établit dans le système clos, entre éléments ou parties de l'ensemble* »²⁵⁵, l'image-mouvement elle-même. Ainsi le plan est le mouvement lui-même de l'image, de par ses deux faces : sur un versant, il assure à l'image son mouvement interne, comme rapport entre les différentes parties du cadrage, et, sur l'autre, grâce à sa face tournée vers le Tout construit par le montage, il exprime le changement absolu dans la durée. Coupe mobile des mouvements, le plan introduit la variation dans les parties, la perspective dans le temps. Malgré tout, il conserve son essentielle unité – mais une unité en tension avec la multiplicité présente dans l'image, tension dans les liens de l'ensemble clos avec l'Ouvert, faits de continuités comme de ruptures²⁵⁶. Enfin, le montage, le tout du film, la durée elle-même, présupposée par les images-mouvements, et toutefois constituée après leurs raccords, exprime, de façon indirecte, le changement, le temps – indirecte parce que découlant de l'artifice qu'est l'agencement des images-mouvements²⁵⁷. Au bout du compte, loin de se réduire à un instantané photographique, figé, immobile, l'image cinématographique est donc par elle-même empreinte de mouvement, « coupe mobile de la durée »²⁵⁸ – indépendamment même de l'artifice du montage.

²⁵³ DELEUZE (G.), *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 23. Il importe de remarquer, dans cette définition, le « *relativement clos* » que Deleuze met en exergue : s'appuyant sur la philosophie de Bergson, et notamment sur trois thèses à propos du mouvement, il montrera en effet que l'image forme une entité autonome, ouverte cependant sur le « Grand Tout » de la durée. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment ces caractéristiques de l'image sont aussi celles du sujet pensé comme monade, pli, centre d'indétermination ou de perception – à la rigueur, comme image lui-même.

²⁵⁴ L'expression vient de Bergson, qui concevait l'univers comme un « métacinéma », dans lequel la matière s'assimile à l'image, existant en soi comme mouvement, « figure de lumière » et « bloc d'espace-temps ».

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁵⁶ D'où la caractérisation du cinéma comme art de « faux raccords ».

²⁵⁷ Suivant les différentes « écoles » cinématographiques – Deleuze en distingue quatre, américaine, soviétique, française et allemande –, une conception bien spécifique du montage prévaudra, induisant un rapport particulier avec le Tout de la durée, le changement, le temps.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 22. Deleuze tombe ainsi d'accord avec la conception bergsonienne de l'univers comme « métacinéma », où l'image existe en soi sans nécessité de sujet percevant ; elle est le mouvement, la variation infinie de cet univers, sa matière et la lumière interne à cette matière, se propageant en tous sens. Trois thèses de Bergson sur le mouvement font en outre l'objet d'un commentaire de Deleuze. La première postule que le mouvement ne se confond nullement avec l'espace parcouru et n'est pas recomposable à partir de positions ou de tronçons de distances ; la seconde adopte résolument la vision de la science moderne, laquelle conçoit que le mouvement est composé d'instantanés quelconques, équidistants – telles les images du cinéma, art radicalement

En outre, poursuit Deleuze, il existe trois formes d'image-mouvement, que chaque film combine, malgré qu'il accorde en général une prévalence à l'une des trois : l'image-perception, l'image-affection et l'image-action²⁵⁹. L'image-perception confère à l'image cinématographique le pouvoir de dépasser le dualisme classique entre pôle objectif et subjectif, percevant et perçu : la « caméra-œil » possède en effet un statut particulier qui cadre parfaitement avec les thèses de la phénoménologie de la perception²⁶⁰, statut « mi-subjectif », passant constamment du sujet à l'objet, ou plutôt du personnage à l'image. Deuxième type, l'image-affection : soit le gros plan de visage, soit l'« espace quelconque ». Le gros plan fait du visage une icône, le déterritorialise, au sens où il l'abstrait de son cadre spatial et temporel ; quant à l'espace quelconque, nous avons vu qu'il s'agissait d'un lieu lui aussi arraché à ses coordonnées spatio-temporelles, lieu déconnecté et vidé, de pure potentialité. Enfin, l'image-action²⁶¹ : le prolongement sensori-moteur des perceptions, l'actualisation des pulsions et affects, comportements se produisant dans des « milieux déterminés ». Dans le cinéma-action, Deleuze distingue la « petite forme » – le genre burlesque, comique dont Chaplin et Keaton étaient maîtres – de la « grande forme », avec ses lois et son fonctionnement structurel – déterminant pour les comportements des places, fonctions, moments, *etc.* Si l'image-action a assuré le triomphe du cinéma américain, elle en a signé également la perte – à savoir la dégénérescence de l'image dans le rapport devenu mécanique de la perception à son prolongement sensori-moteur²⁶².

Mais revenons-en à *Film*, après ce détour. Nous avons dit que la thématique du court métrage – la haine de l'image de soi, le désir de disparaître et son impossibilité – ne pouvait trouver d'expression qui la rende plus intense que via le médium cinématographique : via la caméra qui fonctionne comme un œil neutre et sans expression, un « objectif » – œil objectivant, et par là même scrutateur, voyeur et réifiant. Or dans *Film* – nous nous référons ici à l'article éclair que Deleuze lui consacre, *Le plus grand film irlandais*, article inspiré de quelques pages extraites du premier volume

moderne ; et la troisième, répondant à la première, définit le mouvement comme coupe mobile du Grand Tout, de la durée (voir *ibid.*, chapitres I et IV).

²⁵⁹ Nous ne donnerons ici, afin de ne pas être trop longue, qu'un très bref aperçu des chapitres V à X, fort denses, de *L'image-mouvement*.

²⁶⁰ Nous pensons bien entendu à Merleau-Ponty principalement, *Le visible et l'invisible* ou *L'œil et l'esprit*.

²⁶¹ Entre l'image-affection et l'image-action, Deleuze distingue encore un type intermédiaire, l'image-pulsion, semblable à l'affect mais extraite de comportements (c'est-à-dire d'actions), ne se produisant ni dans un espace quelconque ni dans un milieu déterminé (espace de l'action).

²⁶² Dans le chapitre consacré à la « grande forme » de l'image-action, Deleuze esquisse un rapprochement entre une vision philosophique de l'Histoire proprement américaine et sa réalisation au cinéma : le cinéma américain tirerait sa puissance évocatrice d'un rêve, d'une « saine illusion ». Un même film originel serait rejoué sans relâche, celui de l'avènement d'une nation-civilisation, reposant sur une conception finaliste de l'Histoire universelle (héritée du XIX^e siècle). En revanche, le dernier chapitre de *L'image-mouvement*, intitulé « la crise de l'image-action », analyse la déchéance de l'image-action dans le cliché, ainsi que les réactions critiques qui s'en sont suivies, en Italie notamment, exacerbant ce caractère mécanique de l'image. À partir de cette rupture commencera progressivement la recherche d'une image nouvelle, qui aboutira à la création de l'image-temps, préparée par ce que Deleuze appelle l'« image mentale » – dans les films d'Hitchcock principalement. On assiste alors à une radicale mutation du cinéma – et, partant, de la pensée, puisque le cinéma engendre de la pensée à sa façon propre. Comment faire surgir une nouvelle image au-delà du mouvement ? Où finit le cliché, où commence l'image ? Telles sont les questions auxquelles de nombreux grands cinéastes d'après-guerre vont tenter de répondre, parmi lesquels Beckett...

de *Cinéma* ²⁶³ –, Beckett est en quête de l'image-mouvement : l'image qui déjà tente de crever la représentation figée. À travers l'exploration de ses trois composantes, le court métrage s'efforce d'atteindre la pureté de cette image-mouvement – il est d'ailleurs entièrement silencieux²⁶⁴. Examinons-les, ces trois composantes, en laissant provisoirement de côté les toutes premières images du film : on commence par l'image-action.

La première séquence, en effet, est essentiellement constituée d'images-action : en substance, on y voit Keaton courir dans la rue avant de s'engouffrer dans un immeuble, monter une cage d'escalier et regagner un appartement. Or le plus digne d'intérêt aux yeux de Beckett, nous l'avons dit, semble résider dans la façon dont le mouvement est filmé – plus précisément l'angle de vue de la caméra. En effet, afin que le personnage ne s'aperçoive pas avant la toute dernière seconde de la présence de la caméra – son propre œil qui l'espionne – celle-ci respecte « l'angle d'immunité » – les 45° prévus. Par contre, lorsqu'il s'agit des trois autres personnages humains qui subsistent dans la réalisation effective de *Film*, « l'œil impitoyable » les fixe bien en face : un couple croisé dans la rue et une vieille femme dans l'escalier de l'immeuble, qui tous trois renvoient à la caméra un regard d'« épouvante »²⁶⁵ avant de s'écrouler, comme foudroyés par l'œil. Quant au protagoniste, il est donc toujours filmé de dos. Au point de départ, Beckett le fait marcher précipitamment en rasant un mur de briques, afin d'expérimenter la suppression d'un côté d'où pourrait provenir la menace potentielle du regard, en réduisant l'espace de l'image à deux dimensions. En l'occurrence, Deleuze constate que « faire marcher un personnage le long d'un mur est le premier acte cinématographique (tous les grands cinéastes s'y sont essayés) »²⁶⁶. En revanche, lorsque Buster Keaton pénètre dans la cage d'escalier de l'immeuble, s'adjoint à l'espace sa troisième dimension : l'action devient alors « verticale et même spirale »²⁶⁷, tel l'escalier, et le personnage se voit littéralement traqué de tous côtés par le regard « insoutenable »²⁶⁸ de Œ, qui pour sa part éprouve d'autant plus de difficulté à respecter « l'angle d'immunité »²⁶⁹.

Deuxième séquence²⁷⁰ : nous voici dans un appartement, non plus le long du mur mais « entre les murs » – « deuxième acte cinématographique, l'intérieur »²⁷¹. La caméra ne cessera d'ailleurs de faire le tour de la pièce en les balayant. C'est ici que la composante de l'image-perception domine : il

²⁶³ Les pages 97 à 100 très exactement. Quant à l'article « Le plus grand film irlandais », publié une première fois dans le numéro spécial de la revue *Esthétique* cité ci-dessus (en 1986), il sera repris dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 36 à 39.

²⁶⁴ Le script ne prévoyait au départ qu'un seul son, un « chut ! » émis par un personnage de la première partie, donc supprimé lors de la réalisation.

²⁶⁵ *Film*, p. 118.

²⁶⁶ DELEUZE (G.), « Le plus grand film irlandais », *in op. cit.*, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁸ Le mot est utilisé par Beckett lui-même (*Film*, p. 129).

²⁶⁹ Beckett prévoit deux dépassements « involontaires » de la caméra dans cette première séquence, très vite corrigés : dans les deux cas, l'action est suspendue un instant et O, qui se sent observé, se colle au mur et se protège le visage, déjà à moitié caché par son chapeau, à l'aide de la main.

²⁷⁰ Il ne s'agit pas exactement du découpage prévu par Beckett (première séquence : la rue, deuxième : l'escalier, troisième : la chambre), mais de celui proposé par Deleuze en fonction des trois types d'images-mouvement.

²⁷¹ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 37.

y a en effet double perception désormais, le personnage n'étant plus uniquement perçu mais percevant lui-même. Ce qui nécessite, recommande Beckett, « deux distinctes séries d'images », celles de O et celles de Œ ²⁷². Un chassé-croisé de regards s'opère tandis que l'homme commence par éliminer chacune des paires d'yeux qui le menacent : animaux, miroir²⁷³, image de Dieu, et même ces « faux » yeux – paire de trous dans le siège, de boutons, trous du mur. L'angoisse qui est au cœur du thème du film, celle d'être épinglé par un regard, s'intensifie peu à peu alors que le mouvement de la caméra autour de la chambre nous donne pratiquement le « tournis ». Les regards se renvoient les uns aux autres, brouillant la distinction entre sujet et objet : même les choses ont des yeux, à l'instar de la caméra – instance « mi-subjective » de l'image-perception. Tout centre de perception potentiel doit donc être mis à la porte, ou recouvert, déchiré par l'homme. Cette agitation frénétique ne semble devoir se calmer que lorsqu'il prend place dans la « berceuse » au centre de la pièce.

Effectivement, O, apparemment apaisé, se met à observer une à une sept photographies dont Beckett nous donne le détail, des clichés qui tous le représentent à différentes époques de sa vie. Sur chacune de ces photos, le regard d'un autre le guette – à l'exception de la dernière, sur laquelle il pose seul, mais avec sur l'œil gauche le cache qu'il porte depuis le début du film. Toutefois, parvenu au terme de l'examen des photos – Beckett précise même le temps qu'il doit consacrer à chacune –, l'homme est soudain repris par sa frénésie, et se met à les déchirer en quatre l'une après l'autre, en commençant par la dernière. On notera que celle-ci lui donne le plus de mal, justifiant de la part de la caméra un « gros plan des mains crispées dans l'effort » : rien d'étonnant, puisqu'il s'agit du cliché de lui bébé dans les bras de sa mère, aux « grandes mains », dont les « yeux sévères le dévorent » ²⁷⁴. Mais il en viendra finalement à bout : cette fois les regards paraissent définitivement évanouis, la double perception « épuisée ».

Enfin O s'assoupit : l'espace-temps semble alors complètement aboli, le présent fondu dans la durée. C'est la troisième séquence – les quelques secondes du dénouement –, où Beckett nous livre le dernier type d'image-mouvement, l'image-affection. À présent l'œil-caméra n'estime plus devoir prendre aucune précaution pour se cacher, au contraire : elle se plante face au personnage jusqu'à ce que celui-ci s'éveille en sursaut et prenne conscience de sa présence – de tout ce qu'elle *représente*, en lieu et place de cet œil caché sous le bandeau noir que nous voyons distinctement pour la première fois. Et lui de renvoyer un regard absolument horrifié. Car ce n'est qu'à cet instant que la caméra se révèle être « perception d'affection, c'est-à-dire perception de soi par soi, pur Affect », « double

²⁷² « Jusqu'ici les perceptions de O, fonçant aveuglément vers son illusoire refuge, ont été négligées et ont dû en effet être négligeables. Mais dans la chambre, jusqu'au moment où son sommeil le livre à Œ, elles doivent être enregistrées. Et en même temps il faut continuer à donner la perception par Œ de O. [...] C'est là à première vue le principal problème du film. [...] La solution consisterait peut-être en une succession d'images se distinguant par la *qualité* et traduisant d'une part la perception par Œ de O et d'autre part la perception par O de la chambre » (*Film*, pp. 130 et 131).

²⁷³ On notera la récurrence du miroir et le péril du reflet du regard, déjà rencontré dans *Trio du fantôme*.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 125 et 133. On notera que la même expression de la mère est reproduite sur la deuxième photo, et que le terme « sévèrement » avait également été utilisé pour qualifier le regard de Dieu sur le chromo.

réflexif de l'homme convulsif»²⁷⁵ : gros plan qui est le « troisième acte cinématographique », la déterritorialisation de l'image de soi dans l'espace clos, espace épuisé de ses regards potentiels. O prend enfin conscience du caractère « insupprimable » de la perception, qui condamne irrémédiablement à l'échec le désir de néant, de n'être plus : désir suspendu dans le mouvement de va-et-vient de la « berceuse »²⁷⁶, au sein d'une chambre dont l'auteur suggère insidieusement qu'elle pourrait être celle de la mère²⁷⁷.

De fait, on le sait, ce n'est jamais le néant qui est atteint, mais le « devenir imperceptible [qu'] est la Vie », « le clapotement cosmique et spirituel »²⁷⁸ ; le devenir pur, le devenir « rien », puisque rien ne meurt, rien ne finit, mais laisse éternellement un reste infime de soi flottant dans le vide. Aussi le zoom dernier, l'image-affection, nous place-t-elle brutalement face-à-face avec le Réel : nous voilà soudain confrontés à *l'instant du pan*²⁷⁹, l'instant où se rompt le dispositif minutieux de la représentation – l'angle aigu que respectait la caméra, offrant à son insu une représentation du sujet – et que se dévoile l'impossible désir de vide. C'est pourquoi on pourrait considérer l'image-affection comme un cas-limite de l'image-mouvement, en chemin déjà vers l'image-temps : l'ultime gros plan de *Film*, en effet, dans un « espace désaffecté », suspend l'action et la durée, pour nous offrir quelque chose comme une image du temps arrêté. Or cette image met à mal la structure de la représentation, « libère une parcelle de réel de la représentation »²⁸⁰, fait trou dans l'écran du symbolique – tel le vide aveugle, le trou noir que dissimule le cache sur l'œil du personnage. Voilà l'instant du pan, le moment où le piège de l'œil-caméra, auparavant invisible pour le personnage – comme pour nous, spectateurs, en symbiose avec cet œil –, se révèle à la surface de l'écran, moment où cette caméra s'avère être *subjective*, parce que réfléchissant la pulsion scopique du sujet²⁸¹.

²⁷⁵ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 38.

²⁷⁶ Deux dramatiques développeront cette image : *Va-et-vient*, dans lequel le mouvement du siège a pour équivalent l'alternance des sorties et rentrées des trois femmes – battement de l'absence-présence, éclipse de l'existence – et *Berceuse*, dont nous avons vu que la figure de la femme en noir allongée dans sa berceuse, avide du regard d'autrui, inverse la thématique de *Film*, ce qui nous révèle toute l'ambiguïté de ce désir de néant – fascinant et terrifiant à la fois, conjuguant avidité et horreur du regard.

²⁷⁷ Dans une note, Beckett glisse ceci : « il ne peut évidemment pas s'agir de la chambre de O. On peut imaginer que c'est la chambre de sa mère hospitalisée où depuis de nombreuses années il n'a plus mis les pieds et doit maintenant s'installer provisoirement, en attendant le retour de la malade, pour s'occuper des animaux ». Et Beckett de rajouter, comme s'il regrettait déjà tous ces détails trop explicites : « cette question est sans intérêt pour le film et n'a pas à être élucidée » (*Film*, p. 132).

²⁷⁸ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁹ Nous faisons bien entendu référence à la notion du « pan » développée par Arnaud Rykner.

²⁸⁰ RYKNER (A.), *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, *op. cit.*, p. 14.

²⁸¹ Pour continuer à suivre Arnaud Rykner – ainsi que Philippe Ortel et Stéphane Lojkine, entre autres –, on pourrait soutenir qu'avec ce dernier plan, on glisse enfin de la *structure* au *dispositif* : au-delà du piège de la représentation, structure dans laquelle le point d'énonciation, la caméra, doit demeurer invisible, le dispositif englobe la rencontre du Réel, rencontre du regard dans lequel se réfléchit l'ambivalence incompréhensible du désir d'annihilation. Très pertinent à cet égard nous semble le rapprochement que propose Rykner entre le dispositif de l'œil dans *L'image dans le tapis* d'Henry James et la porte de la loi dans *Le procès* de Kafka : tel l'œil du texte, la porte kafkaïenne n'existe que pour un sujet qui y aspire et qui l'aspire, porte inaccessible et pourtant toujours ouverte. Elle est, dans le dispositif de l'œuvre, tout à la fois l'œil dont le regard épingle le sujet et la faille, la brèche dans le mur dont il va être question (*cf. ibid.*, pp. 86 à 88).

Ajoutons encore une précision très importante, qui justifiera le fait que jusqu'à présent, il ait été question de « structure de la représentation », et non de « dispositif ». Le concept de « dispositif », dans sa différence

Or cet instant du *pan*, au double sens du terme – coup de feu et paroi, trouée et plénitude –, tout le film nous y prépare : les balayages à répétition de la caméra le long des murs décrépits, troués de l'appartement, autant de fissures qui annoncent la brèche ultime dans la représentation ; mais surtout le tout premier plan, qui répond à l'image finale. En effet, cette toute première image concentre, à l'instar de la dernière, les deux dimensions de l'image-affection – le gros plan et l'« espace quelconque », la forme spatiale pure, matrice de toute potentialité. On y distingue en réalité, fondues l'une dans l'autre, deux images : le gros plan d'un œil avec ses paupières, puis un mur immense, écrasant, que rase la caméra – pour en laisser émerger, tout à coup, le personnage. Si le fondu entre les paupières et les briques s'opère presque imperceptiblement, c'est parce que tous les éléments dans les deux images se reflètent, les signes se répondent les uns aux autres : les plis de la peau, aux anfractuosités du mur ; le mur aveugle, au désir de ne plus voir et ne plus se voir de l'œil – l'œil éborgné. En outre, le mur forme une surface qui incite tout à la fois à inscrire et à percer²⁸² : surface nue d'une part, telle la page blanche sur laquelle écrire le texte de l'œuvre, tisser le symbolique ; écran opaque d'autre part, qui nous provoque à le trouser afin de regarder ce qui se tapit derrière²⁸³. Or la peau, pour le sujet – celle des paupières en l'occurrence, qui ont pour spécificité de permettre l'occultation de la vision, l'aveuglement de l'œil –, ne joue pas d'autre rôle : d'après D. Anzieu, en effet, et sa théorie du « moi-peau », la peau fonctionne comme frontière entre intérieur et extérieur, lieu d'échange du dedans avec le dehors. Si elle constitue ainsi un espace de communication où autrui peut imprimer sa trace – surface d'inscription –, elle est aussi un écran protecteur, écran qui

notamment avec celui de « structure », a fait l'objet d'un colloque qui avait pour titre « Discours, image, dispositif », colloque organisé par l'équipe de recherche « Lettres, Langages et Arts » et dirigé par Arnaud Rykner, à l'Université de Toulouse-Le Mirail, du 31 mars au 2 avril 2005. Au cours de ce colloque, le professeur Bernard Vouilloux, dans une communication intitulée « L'échelle du dispositif », soulignait à juste titre l'aspect machinique du concept, le rapprochant de celui, deleuzien, d'agencement – et de fait, l'agencement, de par son fonctionnement et ses effets, intègre bien la dimension du Réel. Indice donc de ce que l'image beckettienne – l'image ou le texte – constitue bien un agencement : elle est un processus, fait machine – une machine qui nous englobe, nous sujets-spectateurs ou -lecteurs.

²⁸² Cette remarque nous est suggérée par une conférence prononcée par Jonathan Degenève, « Du pan au plan », lors du colloque « Le début de la fin » organisé à l'université de Paris VII-Jussieu, les 14 et 15 mai 2004.

²⁸³ On notera un renversement intéressant dans le « dispositif du pan » par rapport à l'exemple paradigmatique qu'en donne Arnaud Rykner, celui du « petit pan de mur jaune » proustien. Ici, Beckett nous met face à ce mur épais, colossal, parfaitement opaque – un mur aveugle parce qu'il nous aveugle, nous empêche de voir de l'autre côté : d'où son apparence extrêmement similaire avec la paupière fermée qui occulte l'œil. Chez Proust, « l'inventeur du "pan" », le dispositif fonctionne différemment : « immolant Bergotte face à la tache jaune du tableau de Vermeer, Proust en fait le dispositif le plus à même de rendre compte d'une certaine inscription du réel au cœur du symbolique ». De fait, l'analyse détaillée de *La vue de Delft*, dont rend compte Arnaud Rykner (s'appuyant sur d'autres ouvrages), montre que la paroi jaune en question n'est pas peinte aussi précisément que ce que Proust laisserait entendre : il s'agirait plutôt d'une forme d'un jaune très lumineux que d'un vrai pan de mur (« avec un auvent ») dont on verrait clairement les briques, comme chez Beckett. Ce qui crève la vision de Bergotte existe donc davantage dans le texte de Proust que dans le tableau : en effet, le pan « est l'effet du tableau sur le langage, et le retour dans le langage de cette parcelle de réel dont la peinture (matière, pâte, pigment) est l'empreinte, la marque, la résistance ». Dès lors, là où, chez Beckett, le pan s'impose de toute sa masse, dans son « objectivité » la plus opaque, le pan proustien en revanche est davantage subjectif – dépendant de son effet sur le langage ; d'un côté, la présence d'un pan de briques semble nous empêcher de voir, de sorte qu'il nous invite à le transpercer, de l'autre c'est plutôt le flou lumineux qui nous empêche de voir, c'est ce jaune qui fait effet de pan dans le texte en irradiant sur la toile du tableau (cf. RYKNER (A.), *op. cit.*, pp. 16 à 22).

toutefois encourt toujours le risque d'être déchiré – surface à percer –, fantasme du sujet alors envahi par le Réel²⁸⁴.

À tous niveaux, le premier plan – double image – nous annonce donc le plan final ; le pan du mur-paupière, le « pan » qui serait responsable du trou dans l'œil gauche de Buster Keaton. Pan dans le visuel, torpillage de la fonction de représenter qui toutefois ne fait de dégâts que partiels : nulle cécité absolue, l'obscurité définitive demeure interdite. Cette interdiction, le moment du pan – premier et dernier plan – nous la dévoile : l'insoutenable « recherche du non-être par suppression de toute perception » s'avère impossible dans la dernière image, la prise de conscience de « l'insupprimable perception de soi » ; mais en réalité, cela était vrai dès la toute première image, le clignement de l'œil, systole et diastole du visible et de l'invisible, du percevant et du perçu – battement de mesure du vide, *ad minimum-ex minimis*. Bipolaire, ce moment-éclair du pan, instant du dispositif de la rencontre, constitue aussi, pour reprendre l'expression d'Arnaud Rykner, le « *moment d'un sujet* »²⁸⁵ : à l'un des deux bouts, le moment où celui-ci se glisse dans l'image, comme émergeant précipitamment du pan, né dans l'infime brèche qu'y crée le dispositif, avant l'amorce de la structure de représentation ; à l'autre bout, le sujet recroquevillé dans la berceuse, sujet épinglé par sa propre perception, mais en devenir imperceptible, « bouchon sur l'océan déchaîné » – « dans le vide lumineux un atome, impersonnel et pourtant singulier »²⁸⁶.

c. Dispositif d'économie du visible dans quelques proses

Pour clore cette section, consacrée à la machine beckettienne de « l'Antilogos », et avant de conclure ce chapitre par une série de repérages deleuziens, examinons quelques courtes proses dans lesquelles s'agence un dispositif nouveau : une constante dénégation du texte par lui-même. L'effet recherché est ainsi celui d'un sabotage, d'une « défiguration », comme dirait Évelyne Grossman, de la représentation : celle-ci est sapée, se déconstruit alors même qu'elle ne s'est pas préalablement construite. Le processus d'écriture beckettien fonctionne dès lors comme un processus négatif, visant toujours le vide, dans un jeu entre échec et création ; tout en cherchant à représenter le vide, l'écriture se vide elle-même de par son propre mouvement d'écriture²⁸⁷. Avant même de laisser à ses éléments

²⁸⁴ Voir ANZIEU (D.), *Créer détruire*, *op. cit.* En outre, nous nous permettons de renvoyer le lecteur au premier chapitre, dans lequel les bases de ce concept ont été exposées.

²⁸⁵ RYKNER (A.), *op. cit.*, p. 22.

²⁸⁶ DELEUZE (G.), *op. cit.*, p. 39. Avec ces derniers commentaires et ces citations de Deleuze, nous ouvrons déjà, en quelque sorte, le chapitre suivant, consacré au devenir du sujet.

²⁸⁷ Tel est le cœur de la thèse de Ciaran Ross. Nous le suivons tout à fait lorsqu'il affirme que la recherche du vide chez Beckett engendre un double mouvement de négativité mais aussi de création à partir de ce vide. Puisque d'une certaine façon l'ouvrage dans son ensemble vise à démontrer cette hypothèse – plus particulièrement dans le passage de la trilogie romanesque au théâtre, avec *Godot* –, citons-en un passage parmi d'autres : « écriture et négativité sont donc les jumeaux siamois de la psyché beckettienne. Jumeaux pourtant réels. Tantôt relié au travail "destructeur" du négatif, tantôt relié à la création d'un espace vide, l'écriture du vide beckettien est inséparable du vide qu'elle représente et, inversement, le vide de l'écriture beckettienne est inséparable de son "écriture" » (ROSS (C.), *op. cit.*, p. 81).

une chance d'apparaître dans une structure de représentation, le dispositif du texte les force à disparaître – tout se passe comme s'il y avait à réserver le visible, en maintenir l'éternelle latence. Telle est, par excellence, la dynamique de l'« abstractivation »²⁸⁸ littéraire, création, au moyen de motifs tout à fait concrets, de la littérature « abstraite », via une logique formelle négative.

Certes, cette logique formelle négative s'est manifestée dès le début du travail créateur de Beckett. De ce point de vue, il serait sans doute plus juste de parler, pour qualifier l'impasse rencontrée après la double trilogie – impasse qui correspond à l'écriture des *Textes pour rien* – et le départ de la « seconde partie » de l'œuvre, d'une réorientation plutôt que d'une rupture. Toutefois, avec *Comment c'est*, un changement assez net se produit dans le processus d'écriture : le titre le dit, celle-ci n'aura désormais d'autre prétention que d'observer et de décrire. Observer et décrire quoi ? L'image, sans aucun doute. On n'ignore pas qu'un extrait du récit a été repris, avec de légères modifications, sous le titre *L'image*, pour faire l'objet d'une publication à part, plus tardive, chez Minuit (1988). Dans ce bref fragment s'inaugure le mécanisme de l'image que le texte doit « faire » ou « avoir », l'image qui d'un coup commence à apparaître au narrateur, comme s'il lui était donné d'assister à une projection cinématographique : « soudain c'est l'image la dernière soudain là sous la boue je le dis comme je l'entends je me vois »²⁸⁹. Cette projection, il lui incombe de la décrire minutieusement. Cependant deux facteurs entravent cette tâche de description : d'une part, la langue traîne dans la boue, elle s'est chargée de boue, de sorte que l'image ne pourra être que « mal dite » ; et d'autre part, puisque les yeux demeurent clos, l'image ne peut être qu'entrevue²⁹⁰ – « mal vue ».

C'est pourquoi, avec *L'image*, s'enclenche déjà le dispositif d'« auto-dénégation » de la représentation ; bien qu'ici, il soit encore davantage question de la construction progressive de l'image, même pénible, plutôt que de sa disparition – construction qui aboutit d'ailleurs à une sorte d'exclamation (modérée) de réussite, « c'est fini c'est fait j'ai eu l'image »²⁹¹. Malgré cela, on repérera le point d'amorce du dispositif dans le fait que la préoccupation de la voix narratrice ne semble pas vraiment se concentrer sur le contenu de l'image en elle-même : celle-ci d'ailleurs, intentionnellement, s'avère être un parfait cliché, exploitant le *topos* de la promenade en amoureux par un beau matin de printemps, *topos* saturé de lieux communs dont Beckett use avec une bonne dose d'ironie. Il ne s'agit nullement, en outre, d'interpréter cette image – aucun commentaire n'entrave la description. Ce qui retient toute la concentration du « rampant », en revanche, c'est plutôt l'effort requis pour « faire » cette image : loin d'en posséder une vision claire avant de nous la livrer, le narrateur paraît assister lui-

²⁸⁸ Pour rappel, il s'agissait là d'une expression forgée par Pascale Casanova, dans son livre *Beckett L'Abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997.

²⁸⁹ *Comment c'est*, p. 44.

²⁹⁰ Au cours du colloque que nous avons mentionné plus haut, « Discours, image, dispositif », organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Mireille Raynal a prononcé une conférence dont le titre – « *Ce sale œil de chair le fermer tout de bon* (Beckett, *Mal vu mal dit*) : l'entrevision chez quelques écrivains de Minuit » – contenait déjà l'idée selon laquelle, dans les petites proses, l'image est davantage entrevue que vue, selon la logique de l'auto-dénégation. Nous lui sommes redevable de quelques intuitions qui inspirent cette section de notre recherche.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 48. Dans *L'image*, la formule exacte est : « c'est fait j'ai fait l'image » (p. 18).

même à la projection dont il nous rend compte au fur et à mesure – projection faite de plans distincts avec coupures, zooms, arrêts sur image pour en fixer certains détails, *etc.* Ainsi, la description est donc tout entière focalisée sur le processus de fabrication de l'image – voire d'un petit film –, avant que « la scène se vide » et que le projecteur s'éteigne – « c'est fait ça s'éteint »²⁹². Cette fabrication, de surcroît, paraît exiger un effort intense de la part du narrateur, parce que laborieuse, difficile et incontrôlable.

« Comment fonctionne le montage d'une image ? », voilà la question qui amorce le dispositif. Elle sera prolongée dans toute la suite de l'œuvre, notamment dans deux petites *Têtes-Mortes*, *Imagination morte imaginez* et *Bing*. Là encore, le texte nous présente la façon dont est appréhendée, capturée l'image. À présent, cependant, cette capture de l'image semble devenue plus ardue encore, beaucoup plus fugace : celle-ci s'inscrit dans une série de plans instantanés, fulgurance que rend dans l'écriture l'assemblage répétitif, fait de constantes ruptures, de micro-fragments de phrases. Tout se passe déjà comme si la représentation ne parvenait pas à se maintenir plus d'une fraction de seconde. Voici un passage de *Bing*, presque choisi au hasard – puisque les mêmes bribes, avec de micro-variations, sont constamment reprises :

Bing murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais. Pieds blancs invisibles talons joints angle droit hop ailleurs sans son. [...] Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. Tout su tout blanc faces blanches rayonnantes bing murmure à peine presque jamais une seconde temps sidéral ça de mémoire presque jamais²⁹³.

Parsemés au fil du texte, les « bing », « hop », « fixe face », « fixe ailleurs », *etc.* nous renvoient constamment à l'énonciation, de type cinématographique, qui le fait se dérouler mécaniquement, telle une bobine de film : preuve que nous sommes bien en présence d'un dispositif, d'un processus littéraire et non d'un produit, processus qui s'auto-découvre constamment.

Il n'en va pas autrement dans *Imagination morte imaginez* : chaque affirmation se situe en contrepoint par rapport à celle qui la précède, de telle sorte que semble se dérober sous les pieds du lecteur le sol ontologique sur lequel devrait s'appuyer la réalité de l'écriture.

Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte, imaginez. Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu'à toute blanche dans la blancheur la rotonde. Pas d'entrée, entrez, mesurez²⁹⁴.

Le constat s'impose : tout se passe comme si l'imagination ne pouvait s'arrêter de travailler, comme s'il existait une obligation impérieuse de faire fonctionner la machine à fabriquer des images. Souvent, l'imagination est d'ailleurs qualifiée de « folle », ou désignée par l'expression « la folle du

²⁹² *Ibid.*, p. 48.

²⁹³ *Bing*, p. 63.

²⁹⁴ *Imagination morte imaginez*, p. 51.

logis »²⁹⁵ – le logis en question étant bien entendu le crâne. C'est pourquoi, puisque littéralement l'imagination « tourne fou » – le texte évolue d'ailleurs au « rythme fou » de l'imagination rebondissant de tous côtés dans la « rotonde crânienne » –, la concession un instant consentie « si, bon, imagination morte » doit être aussitôt contredite. D'un autre côté, nous avons vu à quel point l'image, ultra-éphémère, s'avérerait difficile à conserver : à peine née, la voilà qui s'évanouit ; elle a disparu presque dans l'instant même de son apparition au sein du champ fixé par l'énonciation – l'œil-caméra du texte. Par conséquent, puisqu'on ne parvient ni à se débarrasser des images ni à les fixer de façon à pouvoir les décrire plus longuement, ce qui dans le texte prend le dessus, c'est son agencement, son difficile et pénible montage. « L'imagination est technique », disait M. Raynal²⁹⁶ : à l'instar du protagoniste de *Film* au moment clé de l'image ultime, le texte se regarde filmer, il réfléchit sa propre vision.

Poussons plus loin le processus, avec des textes un peu plus tardifs, comme les *Foirades* : se voyant voir, s'observant dans leur fonction d'observation, les proses réalisent ainsi une sorte d'économie du visible²⁹⁷. De fait, si l'image s'avère trop fragile pour être convenablement décrite, trop instable, et si l'essentiel réside du coup dans le médium de sa fabrication – bref, si la vision n'est jamais qu'« entrevision » –, il s'ensuit logiquement que le visible se réserve. Spectateurs des textes, nous sommes toujours en position d'attente de ce qu'il faudrait voir : ainsi fonctionne le dispositif d'auto-dénégation de la vision. Comme le laisse pressentir son titre, le texte *Se voir* organise un tel dispositif. Il s'ouvre avec ces mots :

Endroit clos. Tout ce qu'il faut savoir pour dire est su. Il n'y a que ce qui est dit. A part ce qui est dit il n'y a rien. Ce qui se passe dans l'arène n'est pas dit. S'il fallait le savoir on le saurait. Ça n'intéresse pas. Ne pas l'imaginer²⁹⁸.

La dernière injonction, « ne pas l'imaginer », ordonne effectivement cette parcimonieuse économie du visible : au lieu de laisser la bride à la « folie » de l'imagination, la « folle du logis », l'écriture au contraire restreint l'image, interdit le déploiement de la représentation, et ce avant même qu'elle ne

²⁹⁵ Ainsi que nous le verrons, dans *Mal vu mal dit* l'expression de « folle du logis » revient constamment, comme dans cette phrase « la folle du logis s'en donne à cœur chagrin » (p. 21) ; or le « logis » désigne à la fois le crâne aux deux yeux qui voient si mal et le cabanon de la vieille femme. La superposition des deux espaces constitue du reste un ressort du dispositif textuel. On trouvera par ailleurs d'autres occurrences du même vocable dans *Sans* – « jamais qu'imaginé le bleu dit de poésie céleste qu'en imagination folle » (p. 73 entre autres) – ou dans *Falaise* – « il [l'œil] se désiste et la folle s'y met » (p. 69).

²⁹⁶ Lors de la conférence mentionnée *supra*.

²⁹⁷ L'unité du recueil *Pour finir encore et autres foirades*, « foirades » composées entre la fin des années 60 et le début des années 80, est assurée par le fait que toutes ces proses font fonctionner un dispositif similaire. Pour en prendre directement un exemple, on peut citer un texte déjà mentionné dans le premier chapitre, *Immobile* : « assis immobile face à la fenêtre face à la vallée ici temps normal tourner la tête et le fixer au sud-ouest le soleil qui décline. Voir se lever certains états et aller se poster à la fenêtre ouest immobile à le fixer le soleil qui décline et ensuite les feux du couchant. [...] Les yeux fixent sans voir le dehors jusqu'à ce que tout premier mouvement depuis quelque temps ils se ferment quoique toujours sans voir au jour toujours » (p. 19). Encore un exemple ? Un extrait d'*Autres foirades* : « ses yeux à force de s'ouvrir à l'obscurité commencent-ils à la percer ? Non, et c'est une des raisons pour lesquelles il les ferme de plus en plus, de plus en plus souvent, de plus en plus longuement. C'est qu'en lui le souci va croissant de s'épargner toute fatigue inutile, comme celle par exemple de regarder devant soi, heure après heure, sans jamais rien voir » (p. 29).

²⁹⁸ *Se voir*, p. 57.

début. Comme nous l'avions vu précédemment, la seule préoccupation de ce texte consiste dans l'organisation spatiale de l'« arène » – sa taille, sa forme, son volume et les corps qui l'occupent, ses zones contrastées d'obscurité et de blancheur. Mais au-delà de ces quelques détails, le texte se focalise principalement sur son propre *point de mire* : « voir du bord tous les corps placés au fond. Les millions qui y sont encore. *Ils paraissent* six fois plus petits que nature. [...] La fosse *semble* en ligne droite. Puis réapparaît un corps *déjà vu* »²⁹⁹. En l'occurrence, cette constante référence au point de mire justifie bien le titre *Se voir* – à supposer que nous fassions tous partie intégrante de cette humanité de corps au fond de l'arène ? – et permet dès lors la sauvegarde de l'image, puisque l'on ne nous livre que ce qu'il est strictement possible à l'œil d'appréhender depuis la position où il se trouve. Aussi le texte *se* donne-t-il à voir plutôt qu'il *ne* donne à voir.

On observe un même processus dans *Plafond*, dernier fragment textuel du recueil. Celui-ci ne décrit que l'émergence à la vision d'une paire d'yeux, ainsi que la première image qu'elle perçoit, du blanc indifférencié. Rien ne distrait donc la narration de cette perception originaire, éveil premier de la vision et prise de conscience de celle-ci :

Vague conscience les yeux conviés à émerger d'avoir en partie émergé. [...] Sans notion d'où parti. Ni comment. Ni qui. Aucune d'où parvenu. En partie parvenu. Ni comment. Ni qui. Aucune de quoi que ce soit. Sauf vaguement d'avoir émergé. En partie émergé. Avec la crainte d'être de nouveau. En partie de nouveau. [...] Plus avant ne se peut.³⁰⁰

Tout tient dans cet avènement de la vision – « douce vision redoutée »³⁰¹ – qui ne saisit encore qu'une tache (d'absence) de couleur, et que le texte, par des « encore » répétés, s'encourage à capter toujours plus avant. Tout tient dans le double geste de réflexivité de l'acte de perception et d'abstraction de ce qui est perçu : plus la première prend de l'ampleur, plus la seconde se réduit. Attitude minimaliste, que l'on reconnaît vis-à-vis des traits de visible qui composent l'image, dans *Un soir*. La scène – une vieille veuve (encore une) par un soir de printemps, en quête de fleurs, butte sur un corps allongé – ne nous est rendue que pas à pas par de menus traits de couleur, telles les petites touches de pinceau sur les toiles impressionnistes. Ici encore, c'est ce qui est tenu latent qui frappe : l'instance narratrice semble vouloir garder en réserve une part de l'image, tandis qu'elle marquera régulièrement des temps de suspension pour commenter la fabrication de celle-ci³⁰². « Tout cela a l'air de tenir. Mais ne pas en dire davantage »³⁰³ – recommandation qui clôt la prose.

Dans tous ces textes, le *focus* se concentre donc sur l'œil. Or l'œil, ce « sale œil de chair »³⁰⁴, est un organe déficient. Conséquence : plus qu'il n'apparaît, le visible disparaît, se soustrait, s'abstrait, suivant la logique formelle négative propre à Beckett. Le dispositif organise au fur et à mesure la

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 57 et 58. Nous soulignons.

³⁰⁰ *Plafond*, pp. 73 et 74. Le texte, le plus tardif du recueil (1981), a été rédigé en anglais et n'a pas été traduit par l'auteur (mais par Edith Fournier).

³⁰¹ Les trois derniers mots du texte, p. 75.

³⁰² « Cela a l'air de se tenir » ; « c'est vague. Les faits sont si anciens » ; « attention » ; *etc.* sont des instructions ou remarques qui se répètent.

³⁰³ *Ibid.*, p. 66.

³⁰⁴ Expression récurrente dans *Mal vu mal dit*.

négarion de la représentation. Ceci est très net dans une « foirade » comme *La falaise*, dont la première phrase donne, littéralement, le cadre : « fenêtre entre ciel et terre on ne sait où »³⁰⁵. Suspendue dans un tel « non-lieu » – dans le cadre d’une fenêtre, schème spatial du vide par excellence –, la création de la vision, image d’une falaise, ne pourra, précisément, jamais avoir (de) lieu. Du reste, l’œil s’en révèle bien incapable : tout lui « échappe », tandis qu’il s’envole ailleurs ou « se détourne », laissant place à « la folle ». Dès lors, chaque élément du tableau n’est posé que pour en être retiré, nié ; rien n’accroche l’organe de la vision, rien n’a d’assise stable, tout paraît flotter dans le vide « incolore » – blanc sur blanc de la falaise sur fond de ciel, pure lumière – « chose immobile dans le vide »³⁰⁶. L’image s’éclipse : « par instant la falaise disparaît ». Tout la fuit, s’y dérobe, n’existe qu’en imagination folle : « d’oiseau de mer pas trace. Ou trop claire pour paraître ». Cette même présence absente de l’oiseau, on la rencontre ailleurs, dans un autre petit texte, seule image de celui-ci, mais à ce point évanescence qu’elle ne laisse aucune trace – « au loin un oiseau, le temps de saisir et il file »³⁰⁷ – comme s’il fallait laisser la page immaculée.

Ainsi donc le dispositif de l’image déjoue l’évidence de sa représentation, le processus de sa fabrication échoue : c’est pourquoi seul reste à voir, dans le « clignement de l’œil du peintre »³⁰⁸, le retrait de la couleur, la luminosité pure ou l’obscurité complète, le blanc ou le noir. Des taches de blanc, on en trouve véritablement partout chez Beckett – agneaux, nuages, fleurs, cailloux, vêtements, mains, cheveux –, l’image en est parsemée. Il en existe même différentes nuances, comme sur le *Plafond*, ce blanc pur que les yeux s’éveillant perçoivent d’abord, qui ensuite laisse place à du « blanc terne »³⁰⁹. Or le blanc, nous l’avons vu, est la non-couleur du vide : il est d’ailleurs significatif qu’en anglais, Beckett ne traduise pas « blanc » par « *white* » mais par « *blank* », terme qui sémantiquement allie blancheur et vide. Une image remarquable à cet égard est celle de la mère blanche à la fenêtre *D’un ouvrage abandonné*³¹⁰ : translucide, la blancheur de la figure maternelle redouble la transparence de la fenêtre, bordure d’une représentation qui ne s’ouvre que sur le vide – lumière et forme pures³¹¹.

³⁰⁵ *La falaise*, p. 69. (Le texte tient en réalité sur cette seule page).

³⁰⁶ Cette courte citation vient des propos inspirés à Beckett par la peinture d’Abraham van Velde, dans *Le monde et le pantalon*. On ne peut s’empêcher de citer quelques autres extraits, pêle-mêle, tant ils mettent en lumière le lien étroit entre cette peinture et la propre création de Beckett. « [La peinture] d’A. van Velde semble figée dans un vide lunaire. L’air l’a quittée » ; « une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n’avait de fâcheuses associations. [...] C’est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l’objet pur. Je n’en vois pas d’autre » ; « c’est là qu’on commence enfin à voir, dans le noir. [...] C’est là que le peintre peut tranquillement cligner de l’œil » ; « ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse » pp. 26, 30, 31 et 35.

³⁰⁷ *Au loin un oiseau*, p. 52.

³⁰⁸ Allusion à l’une des citations que nous venons de donner à propos de Bram van Velde.

³⁰⁹ *Plafond*, p. 73.

³¹⁰ Nous avons déjà mentionné, dans le chapitre précédent, cet amour de l’« idée du blanc » que Beckett reconnaît dans ce même texte. Voici l’extrait qui montre la mère « gesticulant » à la fenêtre : « le tour de la fenêtre était vert pâle, le mur de la maison gris et ma mère blanche et si mince qu’elle laissait passer mon regard, perçante ma vue alors, jusqu’au fond sombre de la chambre [...] » (*D’un ouvrage abandonné*, p. 11). L’étude des couleurs du vide ayant déjà été travaillée précédemment, nous ne nous y attardons plus.

³¹¹ Ceci abonde exactement dans le sens de l’hypothèse de Ciaran Ross, qui y ajoute une interprétation plus psychanalytique : la mère blanche qui obscurcit la représentation constitue la « première figure non

Le blanc peut également être le ton d'une voix ou d'une page, vide qui provient de l'épuisement des mots. Quant au noir, très souvent il constitue le moment *princeps* et dernier de l'« entrevision », le fond à partir duquel l'image doit se constituer et auquel elle retourne, lorsque tout s'éteint. « Comment faire l'image dans une chambre noire ? » est l'une des plus grandes questions que pose sans relâche le dispositif artistique beckettien³¹².

Car il s'agit bien d'un dispositif, à n'en pas douter, si tant est qu'une telle machinerie – plutôt qu'une « machination » stratégique, structurelle –, intègre à même son processus de fonctionnement son propre échec³¹³. Or c'est bien l'acte de rater que ces textes – ces « foirades » – mettent en scène : rater le voir, rater le représenter. Aussi l'« art de l'échec » par l'image, l'art de l'« empêchement de voir » similaire à celui de peindre, se dirige-t-il résolument vers ses formes les plus radicales, *Mal vu mal dit* et *Cap au pire*, ainsi que les œuvres télévisées³¹⁴. Du reste, l'envers de l'échec du dispositif, échec qui en fait lui-même partie intégrante, n'est autre que l'irruption de l'ordre du Réel : le Réel, en effet, la « Chose » ne se manifeste-t-elle pas en faisant échouer la structure, au point même où dérape le symbolique, où rate la représentation ? Telle s'esquisse l'histoire du texte beckettien : puisque la vision s'y dénie, que le représenter n'y existe que pour aussitôt se désister, dans le même mouvement, le Réel se présente – c'est-à-dire envahit la scène de sa présence – comme masse sans forme, éclat de lumière ou aveuglement de l'obscurité³¹⁵, barbouillage de traits colorés, fouillis de traces visibles ou invisibles rendues par une bouillie de mots – échec du discours. Bref, un agencement en procès qui machine l'éclatement de la structure³¹⁶.

De cet éclatement, l'écriture de Beckett fantasme. *Mal vu mal dit*, tel est le (triste) sort réservé au monde ouvert à la perception, attendu que toute représentation juste, « réussie », encourt la haine de

métaphorique de la métaphore beckettienne », un texte « dont la lecture ne se soutient d'aucun signe ». Ainsi la page blanche forme un « espace de repos », espace transitionnel qui vide l'écriture, la désinvestit, réalise le rêve d'en effacer la surface (voir ROSS (C.), *op. cit.*, pp. 181 à 183).

³¹² *Entre blanc et noir*, il y a la pénombre comme espace du vide de *Cap au pire*, qu'Alain Badiou appelle le « noir-gris de l'Être », cette couleur de l'anti-dialectique ontologique (cf. chapitre précédent et BADIOU (A.), *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1995, pp. 30 à 32).

³¹³ C'est en effet une dimension essentielle du dispositif retenue notamment lors du colloque de Toulouse, mais déjà dans des travaux comme ceux de Philippe Ortel ou Arnaud Rykner.

³¹⁴ Ces « formes les plus radicales » de l'échec feront l'objet du quatrième chapitre.

³¹⁵ On songera à nouveau au pan jaune de Vermeer, tache de lumière qui ne figure rien d'autre que son propre éclat.

³¹⁶ Toujours au cours du même colloque, Philippe Ortel (sa conférence s'intitulait « Situation du dispositif ») avançait une caractéristique essentielle au dispositif, à savoir l'« effet de mosaïque » ou de « collage » de ses parties. Au contraire de la structure, qui chez les structuralistes prend la forme d'un système de polarités dont les éléments sont tous différentiels et discontinus – selon le principe du tiers exclu –, le dispositif agence ses pièces de façon contiguë. Faut-il ajouter que nous retrouvons là exactement le modèle topologique de la machine de désir, chez Deleuze et Guattari, dont l'agencement travaille par connections, branchement *immédiat* des segments les uns aux autres, dessinant ainsi le modèle du rhizome ? Dans *Kafka*, c'est le roman lui-même qui construit cette machinerie – la construit et la démonte à la fois, le dispositif intégrant ses propres dysfonctionnements –, dont la topologie est d'ailleurs schématisée dans le livre : la contiguïté des segments s'oppose clairement au modèle topologique structural des blocs discontinus (voir *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 134). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

l'artiste. Aussi s'agit-il de défigurer le représenter, de dé-figurer toute figure³¹⁷. Commentant ce processus de défiguration à l'œuvre chez Beckett, Évelyne Grossman voit dans cette haine vouée à la représentation une forme de violence mélancolique, violence tournée vers cette « Chose », « ce pré-objet indéterminé à la fois perdu à jamais et jamais perdu »³¹⁸. De fait, il s'agit bien d'une forme de violence, de « cruauté », dans ce dispositif d'écriture : violence de cette présence fantomatique des choses, à peine apparues que disparues ; violence faite au texte, torturé, « lacéré », percé de trous³¹⁹ ; et, du coup, violence faite à nous lecteurs, mis en face de cette « bouillie », nous à qui le texte dérobe sa signification, qui sommes happés dans la machinerie de l'évidement.

Car l'agencement englobe toutes les dimensions, tous les niveaux, y compris ses propres effets – sur le lecteur ou spectateur de l'image notamment. En l'occurrence, un des effets de l'agencement chez Beckett réside dans sa rencontre avec la Chose brute, le Réel mis à nu. Or, contrairement à ce que pourrait nous laisser entendre le sens courant du mot « virtuel », ce qui est « réel » ne lui est nullement opposé ; d'une part parce que « virtuel » n'a d'autre terme opposé que « possible » – Deleuze ne cesse de le dire³²⁰ ; d'autre part parce que le Réel déborde la réalité, dans le sens de l'effectué. Ceci, le texte beckettien nous permet de le vérifier, puisqu'il conjoint Réel (ou réel) et virtuel³²¹ : plus précisément, il a recourt à l'image virtuelle – et actuelle pour une part –, et non possible, dans le dispositif de rencontre du Réel – qui s'impose comme nécessité. En effet, le processus d'auto-dénégation, de réserve du visible, ne fait rien d'autre que « virtualiser » l'image. L'oiseau par exemple – exemple récurrent³²² : « d'oiseau de mer pas trace », lit-on dans *La falaise*, au milieu du « désistement » général du décor. Mais le texte ne semble absolument pas regretter *l'absence* de cet oiseau, en mentionnant qu'il aurait *pu* passer dans le ciel – encore le spectre du manque : l'absence de réalité de l'oiseau ne

³¹⁷ Même une « archi-figure » comme l'épanorthose, selon le modèle de Bruno Clément, reste encore inacceptable pour Beckett, dût-elle organiser la faille, l'écart *entre* – justement parce qu'elle organise, figure, symbolise.

³¹⁸ GROSSMAN (É.), *La défiguration*, op. cit., p. 64. Dans le cas du mélancolique, cette violence est le résultat d'un « deuil impossible de l'objet maternel », impossibilité qui cause la fusion du sujet à l'Autre, fusion abjecte qui fait de lui un déchet.

³¹⁹ Toujours d'après le commentaire d'Évelyne Grossman. Afin de défigurer, faire fuir la signification, « forer des trous dans la langue », Beckett s'adonne « aux fantasmes sado-masochistes de peau textuelle écorchée, lacérée ». Ainsi l'écriture s'engendre « dans une alternance rythmée de blessures et de saturation [*sic*] des plaies qui donne à ce texte ce rythme si particulier de halètement suspendu entre vie et mort » (le texte en question est *Comment c'est*, ce qui n'empêche que ceci vaille pour nombre d'autres proses) (cf. *ibid.*, pp. 71 et 72).

³²⁰ En effet, Deleuze insiste fréquemment, on l'a vu, sur la nécessité de distinguer deux doublets conceptuels : plus exactement, le doublet virtuel-actuel est opposé à possible-réel. La confusion entre virtuel et possible, ainsi qu'entre actuel et réel, doit donc être évitée. Nous aurons plus d'une occasion de revenir sur cette question clé, déjà introduite dans le premier chapitre, et qui atteindra son point d'orgue dans le dernier.

³²¹ Déterminer quel rapport exact le réel deleuzien entretient avec le Réel lacanien – que nous écrivons avec et sans majuscule, pour ne pas les confondre – reste évidemment une question aussi délicate que complexe, qui s'insère dans la vaste et épineuse problématique, déjà évoquée, du rapport de Deleuze (et Guattari) à la psychanalyse. Une tentative de réponse se construira à mesure que nous découvrons le virtuel. Disons pour l'instant que le Réel lacanien englobe certainement la dimension du réel – c'est-à-dire ce qui se réalise dans la matière, dans le corporel –, mais il n'est pas étranger non plus au virtuel (et donc à l'actuel), puisque réel et virtuel sont liés.

³²² Nous avons parlé de celui d'*Au loin un oiseau*. On en trouve également un dans *D'un ouvrage abandonné*, tout aussi virtuel que celui de *La falaise* (l'exemple que nous redonnons dans le corps du texte) : « tout va bien, pas d'oiseaux après moi, rien en travers de mon chemin sauf dans le lointain un cheval blanc » (pp. 12 et 13).

crée de manque qu'au regard du possible et de sa réalisation. Or, dans cette image où « tout cesse, sans cesse », où tout est ligne de fuite, l'oiseau est un élément nécessaire, au même titre que le reste de ce qui se dérobe. Mais d'une nécessité virtuelle-actuelle, non pas une nécessité de réalité. Et c'est précisément cette nécessité du virtuel – autre façon de nommer la nécessité de l'échec – qui agence le face-à-face avec l'informe du Réel : en virtualisant le visible, le dispositif dénie toute l'assise de la représentation, la troue, la lacère, laissant transparaître – mais à peine – l'invisible, l'*im-possible*, l'*in-imaginable*³²³.

*

Puisque nous avons convoqué Deleuze, et allons y venir dans un instant, concluons d'un mot avec lui. On sait que dans *Kafka*, Deleuze et Guattari font état de trois « composantes d'expression » chez l'écrivain juif – ses lettres, ses nouvelles et ses romans³²⁴. L'ordre successif de ces trois composantes n'est pas chronologique, mais il témoigne d'une progression du processus d'écriture vers l'agencement, lequel ne sera véritablement mis en place que dans les romans – tous inachevés. En réalité, ce qui manque aux deux autres composantes d'expression pour être des agencements, ou plutôt ce qui *ne manque pas*, c'est justement l'inachèvement, le fonctionnement illimité – les lignes de fuite. Lettres et nouvelles ne parviennent pas à ouvrir leur structure sur un dispositif – un agencement. Les lettres, surtout³²⁵ : Deleuze et Guattari montrent comment la correspondance de Kafka tend un piège à ses destinataires – ses destinatrices, en fait –, piège basé sur le double jeu entre sujet d'énoncé – Kafka-victime, empêché de rejoindre sa correspondante – et sujet d'énonciation – Kafka-bourreau solitaire qui n'en a aucunement l'intention, et cherche dès lors dans les lettres un substitut destiné à lui éviter toute rencontre dans la réalité³²⁶. Il s'agit bien là d'un piège lié à la position d'énonciation du sujet, d'un piège symbolique – d'une structure. Celle-ci ne deviendra dispositif qu'*en dehors* de l'écriture, lorsque la réalité rattrapera l'écrivain, lorsque le piège se refermera sur lui³²⁷. Au sein de

³²³ Il est bien entendu que ce n'est pas là notre dernier mot, encore moins celui de Beckett, sur la virtualité de l'image. À suivre donc, dès le prochain chapitre...

³²⁴ Ainsi la correspondance de Kafka (principalement les lettres à ses maîtresses) et le *Journal*, avec la fameuse *Lettre au père*, font, pour Deleuze et Guattari, partie intégrante de l'œuvre, au même titre que le reste. Voir à ce sujet le chapitre quatrième de *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, pp. 51 à 77.

³²⁵ En effet, dans les nouvelles, la métamorphose du sujet en animal (ou en une chose indéfinissable, telle la bobine Odradek) constitue déjà une tentative de ligne de fuite, mais une tentative avortée, ce qui précisément empêche la nouvelle de se prolonger en roman.

³²⁶ Deleuze et Guattari vont même jusqu'à parler d'un acte diabolique de type faustien, que Kafka imposerait à ses correspondantes : « les lettres sont un rhizome, un réseau, une toile d'araignée. Il y a un vampirisme des lettres, un vampirisme proprement épistolaire. [...] Il y a du Dracula dans Kafka, un Dracula par lettres, les lettres sont autant de chauves-souris [...] Les lettres doivent lui apporter du sang, et le sang lui donner la force de créer ». Et plus loin : « c'est de cette dualité [du sujet d'énoncé et d'énonciation] que Kafka va faire un usage pervers ou diabolique » (*ibid.*, pp. 53 à 56).

³²⁷ C'est bien ce qui arrive « réellement » à Kafka, lors de cette scène appelée le « procès à l'hôtel », relatée dans le *Journal* : il s'agit d'une vraie scène de procès, d'une mise en accusation de Kafka, forme qu'a prise la confrontation avec la famille de Felice lorsque le « stratagème » recouvert – la procrastination de la rencontre et des fiançailles – a pour ainsi dire été découvert.

l'écriture elle-même, par contre, on ne sort pas de la représentation – fût-elle dialogique. Aussi faudrait-il attendre les romans *inachevables* pour que la structure se mue en dispositif.

Voici ce qui nous intéresse pour notre propos, afin de conclure cette partie : nous soutenons que la division que nous avons proposée de l'œuvre de Beckett³²⁸, division en deux parties, témoignerait d'une évolution similaire – c'est-à-dire d'un glissement de la structure vers le dispositif ; soit de la représentation vers l'« Antilogos », ou encore de la restriction de l'œuvre à la maîtrise symbolique vers la rencontre du Réel. En effet, que ce soit dans la « trilogie » théâtrale ou romanesque, si le processus d'écriture vise à « mettre en crise » la représentation – voire à dégager, déjà, une place pour le vide –, il se joue toujours néanmoins au sein d'une structure. Ainsi Ciaran Ross observe que dans le roman comme dans *Godot*, « le néant, le rien et la négativité occupent une fonction structurante »³²⁹. Structure-piège, en l'occurrence, si du moins l'on en croit Bruno Clément : piège tendu au lecteur, qui par nécessité suppose un sujet-écrivain en position de maîtrise du discours – sujet d'énonciation « manipulant » à sa guise le (les) sujet(s) d'énoncé³³⁰, sur le modèle des lettres kafkaïennes. La « deuxième partie »³³¹ de l'œuvre, par contre, répond à un besoin sans appel de briser le carcan structural et sortir de la représentation, par le moyen de l'« abstractivation », l'écriture négative. Art de l'échec, puisque le processus, poussé à la limite, s'avère intenable jusqu'au bout – puisqu'il n'a justement pas de bout : paradoxal, le processus est inachevable, l'agencement illimité. Mais quel agencement ! Tout un dispositif d'images, auto-réflexives et auto-déconstructives, au rythme des fragments de paroles, de la musique, puis d'un simple son, enfin du silence.

2. « L'immanence : une vie... »

Non moins que l'œuvre beckettienne, la philosophie de Deleuze dessine un agencement, trace un rhizome, construit une machine : machine, encore une fois, de l'« Antilogos », machine de guerre contre la philosophie de la représentation. Représentation, Vérité et Transcendance : le trio des « Causes premières », trio souverain de la Métaphysique, que sans relâche le parcours philosophique de Deleuze a cherché à critiquer, à renverser. Car pratiquer la philosophie, selon Deleuze, revient à

³²⁸ Division proposée notamment par Alain Badiou, parmi d'autres critiques.

³²⁹ ROSS (C.), *op. cit.*, p. 17. Ross voit même dans le jeu de création du vide comme espace tiers une logique dialectique. Ici nous ne pouvons vraiment le suivre, ainsi que nous l'avions expliqué, attendu qu'il n'y a jamais pour nous de dépassement dialectique des termes opposés chez Beckett, mais au contraire un maintien de la tension. La faille, l'espace *entre* – l'épanorthose – n'est pas le lieu de synthèse de la dialectique.

³³⁰ Le terme « manipuler » n'a pas été choisi par hasard : dans les deux trilogies, les protagonistes ou narrateurs sont tous de grands « manipulateurs » – voire des marionnettistes –, usant à leur gré, souvent avec beaucoup de cruauté, des personnages (les doubles) qu'ils inventent au fil de leurs histoires ou de leurs jeux. Quant à Winnie, à l'extrémité du processus – voire déjà le personnage de l'Innommable –, elle n'a plus, en guise de jouets, de vrais personnages, mais des objets (inutiles) et des mots (vides de signification).

³³¹ Il est évident qu'à la prendre au pied de la lettre, cette division est trop tranchée. Elle reste néanmoins éclairante et trouve sa justification dans la fascination progressive qu'éprouve Beckett pour l'image et le fonctionnement « cinématographique » de l'écriture, qui contrebalance la raréfaction très nette du signifiant (laquelle s'opère également par la substitution de la musique comme « son pur » en lieu et place de la parole).

livrer un combat, rester dans la lutte continue, faire « acte de résistance ». Dans cette optique, il rappela que Malraux avait un jour défini l'art comme « la seule chose qui résiste à la mort »³³² : or, tout comme l'art, la philosophie est résistance, création qui résiste au présent. « Les livres de philosophie et les œuvres d'art », avance-t-il avec Guattari, « ont en commun de résister, résister à la mort, à la servitude, à l'intolérable, à la honte, au présent »³³³. Et résister au présent implique l'audace de la création, qui lutte contre la simple communication des idées reçues, des pensées toutes faites – de nos représentations. Transformer « l'image de la pensée » – changer d'*épistémè*, provoquer un « séisme stratigraphique » – est en effet un mot d'ordre qui apparaît très tôt chez Deleuze, dès son livre consacré à Proust ; comment s'y prend-on pour ce faire demeure, tout au long de son trajet philosophique, une vraie question, urgente et cruciale – si pas la seule question, à laquelle toutes les autres se rapporteraient, en dernière analyse.

Nous proposons pour clore ce chapitre de pointer quelques grandes étapes qui jalonnent ce trajet, en suivant, globalement, sa chronologie. Nous pensons le faire de façon assez succincte, sans envisager chaque livre ni rentrer dans le détail de tous ceux-ci, étant donné que le chapitre suivant effectuera une nouvelle traversée de cette philosophie : dans le prolongement de la lutte contre la représentation, corollaire indispensable de cette question, se situera la problématique du sujet. En outre, jusqu'à présent, au fil de notre exploration de l'œuvre de Beckett, la pensée de Deleuze a été constamment présente, explicitement ou en filigrane : et cela même, cette proximité qui se dessine au fur et mesure entre l'écrivain et le philosophe, n'est-elle pas une preuve évidente de leur haine et de leur lutte communes contre la représentation, moteurs de leur machine d'écriture ?

a. Au commencement, ou au milieu ?

Revenons à la question qui nous occupe – parce qu'elle occupe toutes les réflexions de Deleuze : comment donc peut-on libérer la pensée de son image classique, qui la réduit à la recherche de la « Vérité » unique écrasant les idées « fausses » ? Le grand combat suivra cette ligne de fuite, au son, tout d'abord, du cri de guerre lancé par Nietzsche, « renverser le platonisme ». Renverser le platonisme, on le verra, signifie précisément subvertir le trio conceptuel qui fonde la métaphysique depuis les Grecs jusqu'à Hegel, lui opposer, à ce trio, les « puissances du faux » qui déjouent la tyrannie de cette Vérité unique – le « platonisme » étant construit par Deleuze comme l'« image-repoussoir » de sa philosophie³³⁴. Après *Empirisme et subjectivité*, c'est avec Nietzsche que débutera la grande aventure de la création – création débridée, création « à l'excès » – des concepts qui trament

³³² On trouve cette citation dans « Qu'est-ce que l'acte de création ? », texte inspiré d'une conférence prononcée à la FEMIS le 17 mars 1987, publié une première fois dans *Trafic*, n° 27, automne 1998, et republié dans *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 301.

³³³ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 105.

³³⁴ Ce dont nous avons profité, le lecteur s'en souviendra, lorsque nous avons utilisé nous aussi cette « image-repoussoir » en début de chapitre, afin d'opposer la *mimèsis* chez Platon à celle, poétique et *poiétique*, d'Aristote.

la rupture avec le grand échafaudage de la Métaphysique : car aux côtés de Nietzsche commence la lutte des « forces actives » contre les « forces réactives », lutte contre le nihilisme et la dialectique, la philosophie du ressentiment, de la culpabilité, de la vengeance et de la morale – la transformation d'Ariane (l'Âme) en affirmation pure, grâce à la substitution, à Thésée, son premier compagnon, de Dionysos³³⁵.

Parvenu en effet au stade de sa forme la plus achevée, au « point focal » (le « minuit ») de la négation où les valeurs écrasent la vie, le nihilisme – *ratio cognoscendi* de la volonté de puissance – connaît alors une « transvaluation », ou « transmutation », radicale. C'est le moment où le négatif s'autodétruit, moment de la double négation grâce à laquelle le nihilisme se nie lui-même, laissant place à l'affirmation pure et totale : « non pas un changement de valeurs, mais un changement dans l'élément dont dérive la valeur des valeurs. L'appréciation au lieu de la dépréciation, l'affirmation comme volonté de puissance, la volonté comme volonté affirmative »³³⁶. De fait, la volonté de puissance revêt alors son masque dionysiaque : elle se transmue qualitativement, trouve cette fois sa *ratio essendi*. Le triomphe du dionysiaque est le triomphe du léger sur la pesanteur des valeurs morales, l'affirmation pure du devenir grâce à la danse, de la nécessité du hasard grâce au jeu, et du multiple grâce au rire. Triomphe de Dionysos, défaite de la dialectique. En outre l'alliance Dionysos-Ariane fait du labyrinthe même la figure, ou plutôt le *topos* de l'éternel retour, ruine de l'ontologie de la représentation, de l'identique et du même³³⁷ : l'éternel retour est la plus haute puissance d'affirmation, affirmation sélective de la différence qui seule revient, du devenir³³⁸.

³³⁵ On trouve dans *Critique et clinique* un texte qui expose cette transformation essentielle de la figure mythologique d'Ariane. Deleuze décrit en ces termes ce changement de compagnon : « mais que signifie : Ariane abandonnée par Thésée ? C'est que la combinaison de la volonté négative et de la force de réaction, de l'esprit de négation et de l'âme réactive, n'est pas le dernier mot du nihilisme. Vient le moment où la volonté de négation brise son alliance avec les forces de réaction, les abandonne et même se retourne contre elles. [...] Or c'est ce moment fondamental (« minuit ») qui annonce une double transmutation, comme si le nihilisme achevé laissait place à son contraire : les forces réactives, étant elles-mêmes niées, deviennent actives ; la négation se convertit, devient le coup de tonnerre d'une affirmation pure, le mode polémique et ludique d'une volonté qui affirme et passe au service d'un excédent de la vie. Le nihilisme, "vaincu par lui-même" » (« Mystère d'Ariane selon Nietzsche », in *Critique et clinique*, op. cit., p. 129). En outre, ce texte reprend, à travers le mythe d'Ariane, les idées principales de *Nietzsche et la philosophie* (Paris, PUF, 1962).

³³⁶ *Ibid.*, p. 197.

³³⁷ Au début de son commentaire, Deleuze revient sur *L'origine de la tragédie* et notamment sur la façon dont Nietzsche se démarque déjà de la dialectique : en repensant la tension du couple Apollon-Dionysos, Nietzsche conçoit autrement que dialectiquement la résolution de la contradiction tragique – contradiction entre unité primitive et individuation, volonté et apparence. Ainsi les deux divinités ne figureraient pas par elles-mêmes les deux pôles de la contradiction mais proposeraient deux façons antithétiques de la résoudre : Apollon, par la contemplation de l'apparence, par l'image, soit par la médiation de la représentation ; Dionysos, au contraire, par l'affirmation immédiate de l'unité primitive, par la volonté (qui deviendra volonté de puissance). De surcroît, le tragique, s'il opère la réconciliation des deux pôles, est nettement dominé par Dionysos, le « seul sujet tragique » – le nom qui répond à la question clé pour Nietzsche, non pas « qu'est-ce qui ? » mais « qui est-ce qui ? ». La victoire de celui-ci au point de transvaluation consacrera donc définitivement celle de l'anti-représentation (voir *ibid.*, pp. 12 et 13).

³³⁸ Il importe toutefois de prendre en compte le fait que dès à présent, la promotion, par le biais de la philosophie critique nietzschéenne, des concepts du devenir, du hasard et du multiple ne se fait pas au détriment de « l'univocité de l'être » : celle-ci, on s'en souvient, constitue, selon Alain Badiou, le point clé de son « ontologie » – terme que, pour rappel, nous nous réservons de remettre en cause dans le dernier chapitre. De fait, dans son *Nietzsche*, déjà, Deleuze ne conçoit pas l'affirmation du hasard sans celle, corrélative, de sa

Inspiré par Nietzsche et sa virulente critique de la philosophie de la représentation – déjà le combat de toute une vie, une « immanence » –, Deleuze développera ces concepts qui contribueront en leur temps à la « rupture » épistémologique de la modernité. Cette faille se prolonge lorsque Deleuze se tourne ensuite vers la littérature, avec *Proust et les signes*. Là n'est toutefois pas sa rencontre initiale avec le littéraire : *Empirisme et subjectivité*, son premier ouvrage publié, n'était pas étranger à ce champ de la création, pas plus d'ailleurs qu'à son combat philosophique contre la représentation. En effet, des années plus tard, s'entretenant avec Claire Parnet, Deleuze justifiera en ces termes son engouement pour l'empirisme : « l'empirisme est comme le roman anglais. Il ne s'agit pas de faire un roman philosophique, ni de mettre de la philosophie dans un roman. *Il s'agit de faire de la philosophie en romancier, être romancier en philosophe* »³³⁹. Ainsi la figure principale de cette enquête est celle de Hume, dont Deleuze dit qu'il existe un « agencement-Hume » : une philosophie expérimentale qui pousse « à partir du milieu » – sans poser de premier principe abstrait –, un « véritable roman »³⁴⁰. Dès son premier écrit, on le voit, Deleuze « branche » donc – telles deux machines productrices – l'expérience philosophique sur l'expérience littéraire.

Or si Deleuze admire dans l'empirisme cette façon de philosopher selon le processus romanesque, c'est que la littérature – et en particulier la littérature anglo-américaine, dite « supérieure » – est elle-même un agencement ; c'est-à-dire que, loin de se réfugier dans les seules dimensions de l'imaginaire et du symbolique, elle exerce assurément un impact sur celle du réel³⁴¹. Ainsi la littérature ne « fuit » que par les lignes de fuite qu'elle trace, non parce qu'elle s'échapperait hors du réel : en créant des « fuites », la littérature au contraire *produit* du réel et de la vie. « On n'écrit que par amour, toute écriture est une lettre d'amour : la Réel-littérature »³⁴². L'écriture comme lettre d'amour est dès lors une écriture du et dans le réel. On pense à la lettre kafkaïenne, que nous évoquions *supra*, celle qui se substitue à la rencontre des correspondants et assure la seule matérialité de leur lien. On pense aussi à ce qu'en dit Lacan : la lettre *dé-borde* le signifiant, elle grave de son sillon, de sa « litté-rature », le « littéral » du signifiant³⁴³. Elle « fait trou » dans le symbolique, ou plutôt y dessine la bordure du trou³⁴⁴ : « comme en souffrance, elle y montre son échec »³⁴⁵. Pour le dire autrement, la « Réel-littérature », l'écrit comme « lettre d'amour », ne *représente* jamais un monde dont il se serait coupé par le geste d'imitation lui-même ; au contraire, il imprime dans le

nécessité, l'affirmation du devenir sans celle de l'être du devenir, ainsi que l'affirmation du multiple sans celle de l'un du multiple. C'est d'ailleurs par ces mots ou presque qu'il clôt l'ouvrage.

³³⁹ DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 68. Nous soulignons.

³⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 70.

³⁴¹ « Ah, la misère de l'imaginaire et du symbolique, le réel étant toujours remis à demain » – exclamation qui conclut la première partie du texte « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », *in ibid.*, p. 63.

³⁴² *Ibid.*, p. 62.

³⁴³ Nous nous inspirons du texte de Lacan intitulé « Lituraterre », *in Littérature*, n° 3, Paris, Librairie Larousse, octobre 1971, pp. 5 à 10.

³⁴⁴ Ainsi la lettre exerce la fonction topologique du bord, du seuil dans le savoir où perce la jouissance : du « littéral » elle glisse au « littoral ».

³⁴⁵ En faisant trou dans le symbolique, la lettre lui fait échec : Réel et échec, n'est-ce pas la composante bifaciale indispensable au dispositif ? Nous reprendrons cette question avec Deleuze un peu plus loin.

terreau de la vie la marque du Réel – « l'écriture est dans le Réel le ravinement du signifié », dit encore Lacan³⁴⁶ –, y laisse percer la jouissance de sa « littérarité » – on songe à la jouissance de Kafka-vampire forçant ses correspondantes au jeu des « sales petites lettres » d'amour.

On comprend dès lors pourquoi le combat philosophique passe – nous irions jusqu'à dire « nécessairement » – par l'expérimentation de la « litté-rature » – la littérature de l'échec, la littérature-déchets : de fait, celle-ci opère la « percée du mur » de la représentation, ou encore le « pan » dans le symbolique – « pan » dans le pan, pour jouer un peu avec la polysémie des mots. Voilà pourquoi il s'agira pour Deleuze, à l'instar de Beckett, de maintenir à tout prix ce cap – « cap au pire » : « faire de la philosophie en romancier, être romancier en philosophe ». Pratiquer la « Réel-philosophie », au lieu d'une philosophie de principes et d'abstraction³⁴⁷. Expérimenter par le concept : concret, le concept est un rouage de machine, une pièce de l'agencement. Dans cette perspective, on comprend que la subversion de la représentation ait constitué pour cette trajectoire de pensée bien plus qu'un simple thème – encore moins le contenu d'un système : « renverser le platonisme » ne signifie pas seulement modifier ou renommer les principes d'une ontologie. Bien plus fondamentalement, il s'agit d'une autre façon de faire de la philosophie : sans dialectique et sans principes premiers, mais « du milieu », comme on fait de la littérature – comme pousse le rhizome. Écrire un roman, écrire de la philosophie – écrire une lettre d'amour : de part et d'autre, construire un agencement, brancher ses segments, croiser les flux vitaux et effectuer (dans) le réel. Tout comme Beckett, apprendre à se libérer du représenter, défigurer – (faire) « perdre le visage »³⁴⁸ –, oser se frotter à l'échec de la lettre « comme en souffrance »³⁴⁹.

1964 : Deleuze publie son troisième livre, cette fois directement, nous ne dirions pas « sur », mais « avec » un écrivain. Pourquoi Deleuze s'est-il laissé séduire par Proust, pourquoi a-t-il voulu poursuivre les « lignes de temps » que trace la *Recherche* ? Le titre nous en donne déjà une réponse : *Proust et les signes*, Proust écrivain de la pluralité, du multiple – le dernier chapitre s'intitule d'ailleurs « Le pluralisme dans le système des signes » –, Proust captivé par *les* signes – et non *le* Signifiant –,

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁷ « Abstrait » étant à entendre ici dans son sens le plus courant, opposé à « concret » – en l'occurrence, à toute philosophie de la vie ou de l'action, à toute phénoménologie (ou pragmatisme). Mais en un autre sens du terme – nous reviendrons sur ce doublet sémantique –, « abstraire » sera synonyme de « soustraire », c'est-à-dire « faire fuir ». Dans ce sens-là, le geste philosophique de Deleuze, qui pouvait paraître inverser le geste artistique de Beckett, le rencontre au contraire, tous deux procédant par abstraction – « abstractivation », disions-nous pour Beckett – de la représentation.

³⁴⁸ DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », *in op. cit.*, p. 56.

³⁴⁹ Sans vouloir forcer artificiellement la comparaison, nous faisons allusion ici à la façon dont Beckett ne s'est pas « libéré » d'un seul coup de la représentation : quoiqu'elle mette déjà en perspective la représentation, la première partie de l'œuvre ne se dégage que progressivement du structural et du symbolique. On pourrait lire une évolution similaire dans le parcours de Deleuze : si ses écrits d'histoire de la philosophie, ses monographies, qui datent pour la plupart du début du parcours, sont déjà bien plus que de simples figures, de simples représentations de philosophes, mais une manière de créer en expérimentant leurs concepts respectifs, par la suite, Deleuze poussera plus avant encore le processus « machinique » de sa philosophie – notamment à partir de son association avec Guattari et *L'anti-Édipe*.

écheveau de signes dont la « violence » nous « force à penser ». En effet, Deleuze suit le cheminement tortueux de la *Recherche*, non comme s'il s'agissait d'un long travail de remémoration du temps perdu – une représentation du passé – mais comme un gigantesque apprentissage, l'apprentissage temporel que réalise un homme de lettres grâce aux signes. Ceux-ci constituent à la fois l'unité de la quête – on explore *un* monde de signes formé de cercles concentriques, de séries innombrables – et sa dimension plurielle, puisque l'on en rencontre de différents types, ce qui requiert des modes de déchiffrement adéquats. Il existe quatre mondes de signes, pour être précise : et pour cause, il y a quatre « lignes d'apprentissage », qui sont quatre « lignes de temps », lesquelles se croisent et se rassemblent *in fine* dans le temps « absolu » de l'œuvre d'art. On voit comment Deleuze, à travers Proust, conjugue univocité et multiplicité, pense « l'un du multiple ».

Il ne faudrait pas, toutefois, se méprendre sur le sens de cet apprentissage, de cette quête de la vérité qui culmine dans l'œuvre d'art : il ne s'agit pas du tout d'une opération intellectuelle, au contraire l'intelligence n'est jamais que requise par la contingence, nécessaire toutefois, des signes. C'est le « dehors » qui nous force à penser – un point sur lequel Deleuze insistera toute sa vie. Ainsi les signes tendent un « piège », celui de l'objectivisme : rater la véritable « rencontre » du signe en le confondant avec l'objet qu'il *dé-sign*e, avec sa signification – le piège de la perception et de la représentation, croyance fautive selon laquelle la vérité devrait être dite, formulée par l'intelligence³⁵⁰. Au contraire de l'intelligence, la « pensée pure » est la faculté des essences, que seul nous révèle l'art, en dématérialisant les signes. Or l'essence est en elle-même « la Différence ultime et absolue », mais qui n'a la puissance de se différencier qu'en se répétant – ainsi Deleuze : « la différence et la répétition ne s'opposent qu'en apparence. Il n'y a pas de grand artiste dont l'œuvre ne nous fasse dire : "la même et pourtant autre" »³⁵¹. La raison en est que ces deux puissances de l'essence, la différence (par rapport à l'ancien) et la répétition (dans l'actuel) se conjuguent dans la mémoire involontaire, laquelle régulièrement laisse se répéter des réminiscences de « passé pur » : soit la différence de l'essence intériorisée, un passé purement virtuel qui coexiste avec le présent.

En 1971, à l'époque de l'élaboration, avec Guattari, de *L'anti-Œdipe*, Deleuze annexait à la seconde édition de son *Proust* le chapitre intitulé « *Antilogos* ou la machine littéraire ». La *Recherche* y devient une authentique machine à produire des signes, machine de guerre contre toutes les « figures

³⁵⁰ Il s'agit là encore d'un cheval de bataille de Deleuze – et ils sont nombreux dans *Proust*, ces thèmes qui reviendront souvent, assurant, dès les premiers ouvrages, la cohérence de sa pensée : en l'occurrence, la critique de l'interprétation et de l'explicitation, qui se prolonge en une critique du lien entre amitié et philosophie. Deleuze y voit le plus grand danger encouru par la philosophie, son pire appauvrissement : une façon de la réduire à un simple art de la discussion, de la conversation, un échange d'opinions courantes. À l'inverse, sa pratique de la philosophie témoigne d'une rigueur extrême, ce que démontre très clairement, par ailleurs, Alain Badiou.

³⁵¹ *Id.*, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1971, p. 61. Annonçant déjà *Logique du sens*, Deleuze observe que les signes fonctionnent par séries ou par groupes, selon qu'ils soient « amoureux » ou « mondains ». Or séries et groupes sont des entités qui s'agencent grâce à la loi de différence (position différentielle de chaque terme à l'intérieur de ceux-ci) et de répétition (d'une série ou d'un groupe à l'autre). Ainsi, dans tous nos amours, par exemple – dont les signes chez Proust sont toujours mensongers, tandis que les signes mondains sont vides –, une même image se répète, tout en se différenciant dans chacun de ses signes.

du *logos* », figures de la dialectique et de l'intelligence – de la signification et de la représentation³⁵². Le monde des signes, de fait, s'oppose radicalement au *logos* : car les signes sont signes du temps, ils appartiennent au temps, et le temps n'est pas dans la *Recherche* une « totalité organique » – l'Un posé comme principe premier et abstrait –, mais un tout non-totalisant auquel se rattachent les différentes parties – l'unité de la multiplicité. Tout fragmentaire, émietté selon deux figures topologiques, deux figures du pli³⁵³ : l'une, l'*implication* des signes – non explicites, donc à expliquer –, dans les rapports de contenants à contenus, « boîtes incommensurables », et l'autre, leur *complication*, le rapport des parties, « vases clos » que l'on doit sélectionner, au tout – rapport de non-communication. De l'incommensurabilité à la non-communication et inversement, l'œuvre trace des lignes transversales entre les espaces et le temps, forme un « système de distances non spatiales », « *distances sans intervalles* »³⁵⁴ – contiguës, comme le sont les figures kafkaïennes.

Percevoir le temps proustien comme un tout fragmentaire composé de signes multiples, tout topologiquement paradoxal, c'est percevoir que la puissance singulière de l'œuvre de Proust tient en ceci qu'il modifie radicalement « l'image de la pensée » classique et rationaliste. En d'autres mots, il écrit contre la philosophie – dialectique, ontologie de la représentation – mais en philosophe. Y fera suite, quelques années et quelques livres plus tard, le « cas » Lewis Carroll, envisagé dans *Logique du sens*, ouvrage qui prolonge Proust : dès Proust, le sens – et non la signification – forme l'envers du signe, son autre face dans l'unité artistique de l'essence. Avec les aventures d'Alice, où se déchiffre en filigrane la philosophie stoïcienne, c'est à présent la bifacialité du sens et du non-sens qui est examinée, ainsi que son unité dans le paradoxe – autre arme redoutable pour déjouer le *logos*. Ici encore, le temps ne reste pas étranger à cette logique du sens, loin s'en faut : ce temps topologique, ce « devenir-fou illimité » constitue la matrice des paradoxes du sens³⁵⁵. Car le temps tel qu'il génère les jeux de Carroll est un temps de pur devenir, temps qui crée les paradoxes, parce que rien, aucune

³⁵² On en revient à ce thème sensible chez Deleuze, nœud de son combat contre la représentation : cette dérive de la pensée, automatiquement corrélée à l'intelligence, dans le *logos*, la conversation et la dialectique. *A contrario*, il admire chez Proust la façon dont l'écrivain se débarrasse franchement de ces figures qui affaiblissent la pensée. « [Proust] élimine beaucoup de choses ou beaucoup de gens dans le courant de la Recherche, et ces choses ou ces gens forment en apparence un pêle-mêle hétéroclite : les observateurs, les amis, les philosophes, les causeurs, les homosexuels à la grecque, les intellectuels et les volontaires. Mais tous ceux-là participent du *logos*, et sont à divers titres les personnages d'une seule et même dialectique universelle : la dialectique comme Conversation entre Amis, où toutes les facultés s'exercent volontairement et collaborent sous la présidence de l'Intelligence, pour lier ensemble l'observation des Choses, la découverte des Lois, la formation des Mots, l'analyse des Idées, et tisser perpétuellement ce lien de la Partie au Tout et du Tout à la Partie » (*ibid.*, p. 112).

³⁵³ Encore un signe de l'unité « non-organique » de l'œuvre de Deleuze : si *Le pli* est l'un de ses derniers livres, on constate ici le rôle topologique essentiel que joue cette figure, déjà organisatrice d'un monde pluriel de signes, de centres de perception, qui du dehors forcent la pensée. De même, le rapport des « boîtes » et « vases » au tout non-organique du temps annonce, dans *Cinéma*, les « ensembles clos » des images, clos mais néanmoins ouverts sur la durée – le Tout du film.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 140.

³⁵⁵ Le paradoxe est créé, en effet, lorsqu'en dépit du « bon sens » – la direction unique, « vraie » – le sens en devenir circule dans les deux directions à la fois (passé et futur). C'est alors qu'Alice peut grandir en rapetissant et inversement. « Le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois » (*id.*, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 9). Ceci sera développé beaucoup plus amplement au cours du dernier chapitre.

action, ne se fige dans le présent. Ce qui permet à Deleuze d'introduire l'un de ses concepts les plus importants, hérité du stoïcisme, le concept d'événement.

De fait, les événements sont produits par les paradoxes du temps : ceux-ci, toujours en devenir, « esquivent le présent ». À l'inverse des Idées platoniciennes – ces « causes profondes » – les événements du sens sont les effets produits à la surface – surface du langage qui *ex-prime* littéralement l'événement dans ses propositions. Tel le furet, le sens court donc sur cette surface : il est de fait l'exprimé de la proposition, pour une part incorporel, « Événement pur ». Ainsi l'événement ne s'actualise pas seulement dans des états de choses, il demeure également à la surface du sens, du sens exprimé, lequel n'existe pas lui-même en dehors de cette expression. En outre, ces événements – ou encore « points singuliers » – ne sont jamais produits de façon isolée mais en séries : or la forme sérielle suppose que coexistent toujours deux séries au moins, dont, dans le langage, l'une est celle du signifié (des états de choses), l'autre du signifiant. Entre ces deux séries, le sens, l'événement, trace une limite ; terme paradoxal et différentiant, il imprime sa mobilité aux éléments d'une série par rapport à ceux de l'autre. En vertu de quoi l'événement est semblable au signe proustien : non-effectué, il se répète en se différenciant et reste purement virtuel dans un temps topologiquement paradoxal.

Il est sensible qu'en construisant cette « théorie du sens », à travers ses paradoxes, Deleuze garde à l'esprit le modèle structuraliste, dont il a lui-même dégagé, par ailleurs³⁵⁶, sept critères de fonctionnement. Car il s'agit bien d'une structure qui soutient les paradoxes du sens, structure dont les critères sont tous identifiables : elle est symbolique, et à ce titre elle forme un « système de différences » dont les éléments, centres d'indétermination lorsque isolés, sont déterminés par la place qu'ils occupent et leurs relations différentielles réciproques – étant entendu que la différenciation virtuelle se différencie en s'actualisant. Les deux séries de la structure auxquelles appartiennent ces termes fonctionnent en corrélation l'un par rapport à l'autre, c'est-à-dire qu'un « objet paradoxal » en assume la mobilité relative – en l'occurrence, le point de non-sens, point producteur du sens, assimilé à la « case vide » lacanienne³⁵⁷. La case vide constitue le seul occupant *atopique*, sans place, à la fois en excès (dans la chaîne signifiante) et en défaut (dans la série du signifié) ; lui est assignée l'instance du sujet qui l'accompagne dans ses déplacements. Tous les éléments sont donc réunis pour former une structure ; de surcroît, on peut identifier sans s'y tromper l'empreinte du structuralisme dans la

³⁵⁶ Dans un article écrit en 1967, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », paru une première fois dans *l'Histoire de la philosophie* de Fr. Châtelet (en 1972), puis repris dans *L'île déserte et autres textes*, *op. cit.*, pp. 238 à 269.

³⁵⁷ « Ce qui permet donc de déterminer telle série comme signifiante et telle autre comme signifiée », peut-on lire, « ce sont précisément ces deux aspects du sens, insistance et extra-être, et les deux aspects du non-sens ou de l'élément paradoxal dont ils dérivent, case vide et objet surnuméraire – place sans occupant dans une série et occupant sans place dans l'autre » (*id.*, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 99). En outre, Deleuze insiste sur le fait qu'il faut à tout prix se garder de confondre ce point de non-sens avec l'absurde : en aucun cas ce point n'est le lieu d'un manque (de sens). Au contraire, ce point est producteur, producteur à l'excès, de sens. Il est défini ainsi : « le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens » (*ibid.*, p. 89).

revalorisation de l'effet de surface et des positions que la structure détermine, positions que viennent occuper les éléments de la chaîne différentielle³⁵⁸.

Or, si Deleuze utilise l'outil structural, c'est bien à dessein : le structuralisme rompt délibérément avec le modèle platonicien de la transcendance et de la profondeur – modèle vertical – qui érige le sens en principe et origine. Écoutons-le synthétiser « l'importance du structuralisme en philosophie » : « il est donc agréable que résonne aujourd'hui la bonne nouvelle : le sens n'est jamais principe ou origine, il est produit. Il n'est pas à découvrir, à restaurer ni à ré-employer, il est à produire par de nouvelles machineries. Il n'appartient à aucune hauteur, il n'est dans aucune profondeur mais effet de surface, inséparable de la surface comme sa dimension propre ». En lieu et place d'un Dieu, d'une transcendance³⁵⁹, de principes et d'individualités, le structuralisme instaure dès lors « une case vide qui n'est ni pour l'homme ni pour Dieu ; des singularités qui ne sont ni du général ni de l'individuel, ni personnelles ni universelles ; tout cela traversé par des circulations, des échos, des événements qui font plus de sens et de liberté, d'effectivités que l'homme n'en a jamais rêvé, ni Dieu conçu. Faire circuler la case vide, et faire parler les singularités pré-individuelles et non personnelles, bref produire le sens, est la tâche aujourd'hui »³⁶⁰. Le sens comme produit de la machine et non comme cause, principe premier – et néanmoins l'unicité du multiple, des éléments de surface, préservée grâce au système – voilà ce qui dans le concept de structure a pu séduire Deleuze.

Quant à lui, Alain Badiou apporte cet éclairage sur ce qui a dû sembler brillant à Deleuze dans l'exploration structuraliste : « cette description combinatoire porte à son comble la dimension de *simulacre* de ce qui est considéré, puisque tout semble se disséminer dans une abstraction statique [...]. Au fond, la case vide atteste que la structure n'est elle-même qu'un *simulacre*, qu'elle fictionne du sens [...] »³⁶¹. Or le simulacre est une arme utile à Deleuze pour opérer le « renversement du

³⁵⁸ On lit bien l'influence du structuralisme dans *Logique du sens* lorsque Deleuze résume ainsi les éléments fédérateurs de la « constellation » structuraliste : « les auteurs que la coutume récente a nommés structuralistes n'ont peut-être pas d'autre point commun, mais ce point est l'essentiel : le sens, non pas du tout comme apparence, mais comme effet de surface et de position, produit par la circulation de la case vide dans les séries de la structure (place du mort, place du roi, tache aveugle, signifiant flottant, valeur zéro, cantonade ou cause absente, etc.). Le structuralisme, consciemment ou non, célèbre des retrouvailles avec une inspiration stoïcienne et carrollienne. La structure est vraiment une machine à produire le sens incorporel (*skindapsos*) » (*ibid.*, p. 88).

³⁵⁹ Dans un texte paru dans *Critique et clinique*, Deleuze « reprochera » à Platon d'avoir introduit la transcendance au sein de la démocratie athénienne, « champ d'immanence », à l'origine, puisque tous y sont égaux et prennent part au fonctionnement social. Platon aurait par là voulu empêcher la licence, empêcher chacun d'être un « prétendant » – à la Vérité, à l'Idée, au Bien, etc. « Il lui faudra inventer une transcendance qui s'exerce et se trouve *dans* le champ d'immanence lui-même : tel est le sens de la théorie des Idées. [...] Le cadeau empoisonné du platonisme, c'est d'avoir introduit la transcendance en philosophie, d'avoir donné à la transcendance un sens philosophique plausible (triomphe du jugement de Dieu) ». La doctrine de Platon est donc une doctrine de sélection, comme nous allons le voir, une « doctrine du jugement ». Le renversement d'une telle doctrine ne s'opérera par conséquent que dans les philosophies qui pensent la « pure immanence » : « des Stoïciens à Spinoza ou Nietzsche » (*cf.* « Platon, les Grecs », in *Critique et clinique*, *op. cit.*, pp. 170 et 171).

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 89 à 91.

³⁶¹ Voir BADIOU (A.), *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1997, pp. 58 et 59. Nous soulignons.

platonisme », tâche que Nietzsche avait assignée à la philosophie³⁶². En effet, la théorie platonicienne des Idées, si l'on suit Deleuze, est fondée de la façon la plus générale sur un critère de sélection permettant de distinguer le modèle de la copie, ou plus exactement le vrai « prétendant » du faux, afin d'authentifier l'Idée. Par « vrai prétendant », Deleuze entend la copie du modèle garantie par la logique de la ressemblance – tandis que le « mauvais prétendant », le simulacre, doit être refoulé, précisément parce qu'il met en danger cette logique³⁶³. En effet, le simulacre est « une image sans ressemblance », un devenir-fou illimité proprement « démoniaque », qui pervertit le modèle platonicien par excellence, modèle du Même et du Semblable, en créant un « effet de ressemblance »³⁶⁴. « Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction*. [...] Dans le renversement du platonisme, c'est la ressemblance qui se dit de la différence intériorisée, et l'identité, du Différent comme puissance première »³⁶⁵. Puissance de la Différence au lieu de l'identique, ou puissance de simulation – « la plus haute puissance du faux », disait Nietzsche –, cette puissance de la « machine dionysiaque » abat la *mimèsis* : si du moins on conçoit la *mimèsis*, à rebours de ce qu'elle devient dans *La poétique* d'Aristote, comme l'opération de copie d'un modèle hiérarchiquement supérieur – soit une reproduction transparente du Même. *In fine*, c'est donc bien l'éternel retour, idée à laquelle « répugnent l'âme grecque en général et le platonisme en particulier »³⁶⁶, qui porte la puissance de renversement de la représentation platonicienne, l'« universel effondrement », instaurant le décentrement – la « chao-errance » créatrice en lieu et place de la cohérence.

Arrêtons-nous un instant pour une petite synthèse provisoire. Jusqu'ici, la visée première, ainsi que la grande force du travail philosophique de Deleuze, nous paraît tenir dans une lutte subversive contre un modèle de pensée qui écrase le multiple et l'immanence : *épistémè* de la représentation, « strate » de la pensée classique et dialectique. Renverser ce modèle signifie donc repenser l'immanence et la multiplicité, sous ses figures diverses – signes, événements, simulacres, *etc.* : cela seul permettra de créer une autre « image de la pensée », moderne. En outre, il semble, au stade où nous en sommes, que cette tâche philosophique doive culminer dans le modèle structural : ce modèle, tel que conçu par le mouvement structuraliste, permet effectivement de faire remonter le sens à la surface et d'y étaler ses effets – dans le champ des phénomènes du langage en tout cas – c'est-à-dire

³⁶² DELEUZE (G.), « Simulacre et philosophie antique I. Platon et le simulacre », publié en appendice à *Logique du sens*, *op. cit.*, pp. 292 à 307. Nous avons déjà noté, toutefois, que ce concept sera abandonné par la suite, Deleuze ne le jugeant plus adéquat, au profit d'autres concepts désignant le multiple.

³⁶³ « Le platonisme », explique Deleuze, « fonde ainsi tout le domaine que la philosophie reconnaîtra comme sien : le domaine de la représentation rempli par les copies-icônes [...]. Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence, ou Modèle-Copie. Cette distinction tout entière opère dans le monde de la représentation ; il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, "crépuscule des idoles" » (*ibid.*, p. 302).

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 297.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 302 et 303.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 306.

de repenser l'immanence. Elle constitue donc bien, à ce titre, un outil fort adéquat pour le but que poursuit Deleuze.

Toutefois, le modèle structural ne sera pas son dernier mot, loin s'en faut – de la même façon que la stratégie de mise en œuvre d'une structure d'écriture n'a pas été celui de Beckett. S'il a pu, d'ailleurs, utiliser ce modèle comme un outil précieux et un appui de sa pensée, Deleuze, d'emblée, perçoit et tient compte des limites du structuralisme. En effet, nous avons vu que la réhabilitation du multiple dans une philosophie de l'immanence n'implique jamais, pour Deleuze, le sacrifice de l'unité fondamentale – au contraire. Ainsi la « rupture » nietzschéenne ne « transvaluait » pas le nihilisme métaphysique en revalorisant le devenir (par la danse), le hasard (par le jeu) et le multiple (par le rire) sans *immédiatement* – sur le mode dionysiaque – affirmer *la nécessité* du hasard, *l'être* du devenir et *l'unité* du multiple. De même, la pluralité des signes proustiens n'empêche pas leur coexistence dans le Tout – quoique « inorganique » – du temps. Quant à la structure mise sur pied dans *Logique du sens*, Alain Badiou souligne avec justesse que le point de non-sens, point producteur du sens qui fonctionne comme la « case vide », ce point hors du sens, hors simulacre, ou plus précisément son rapport au sens, son mouvement de création, pourrait justement marquer la limite du modèle structuraliste³⁶⁷. Or c'est bien ce point et ce rapport qui, dans la production des effets de sens, assoit de manière indéfectible l'univocité de l'être : « il faut savoir aller positivement du sens au non-sens », confirme Badiou, « en comprenant que le non-sens n'est rien d'autre que l'univocité de l'Être, et que donc, loin de vouloir dire "absence de sens", il s'oppose à cette absence en produisant sans relâche une infinité de sens comme simulacres, ou modes de sa propre surface »³⁶⁸.

Quels que puissent être ses revirements de position par la suite, on pourrait donc soutenir que le noyau de la philosophie de Deleuze a été esquissé dès le commencement – du reste, tout commencement deleuzien n'est-il pas « au milieu » ? Penser l'être comme une *tension entre*, entre différenciation et répétition : « *quand on a saisi le double mouvement descendant et ascendant* », résume Badiou, « *des étants à l'Être, puis de l'Être aux étants, on a en fait pensé le mouvement de l'Être lui-même, qui n'est que l'entre-deux, ou la différence, des deux mouvements* »³⁶⁹. Dans cette mobilité de la différence, on voit se jouer la pensée de l'éternel retour, qui assure au hasard sa nécessité, au devenir sa permanence dans l'être et au multiple son unité. Mais penser l'être comme *entre-deux* signifie aussi subvertir la hiérarchie platonicienne qui en fait un Premier Principe unique, une Cause profonde et transcendante – en un mot, rétablir l'immanence. Et ce qui autorise et soutient cette pensée, sans qu'il n'y ait de contradiction – c'est-à-dire ce qui permet de penser l'égalité du

³⁶⁷ Badiou s'exprime en ces termes : « alors commence la remontée, dont le structuralisme, qui n'est qu'une analyse de l'étant, est incapable : penser comment il se fait que le non-sens soit requis pour produire du sens » (voir BADIOU (A.), *op. cit.*, p. 60).

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 60 et 61. Et précédemment : « seule la thèse d'univocité éclaire ce point : si l'Être se dit en un seul sens de ce dont il se dit, alors, au regard de l'univers multiple des sens produits par les machines structurales, ce sens (unique) est inévitablement déterminé comme non-sens. Aucune machine structurale ne peut en effet le produire, c'est au contraire lui qui en soutient (sous la marque de l'entité paradoxale) la possibilité de production » (p. 60).

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

multiple et de l'Un, la « puissance du faux », de penser véritablement l'*être entre* – ce n'est rien moins, en dernière analyse, que l'« inorganicité » du Tout temporel, la *virtualité* de l'être. Aussi la saisie du virtuel, à travers ses innombrables facettes, ses actualisations infinies, va-t-elle devenir, jusqu'au terme ultime du parcours, le point focal de la nouvelle « image de la pensée ».

b. De la structure à l'agencement : *L'anti-Œdipe* et *Kafka*

Auparavant, il est toutefois un moment-charnière de la trajectoire de Deleuze qu'il nous faut épingler, attendu qu'il s'agit d'un moment véritablement décisif pour la problématique qui nous occupe – la subversion de la représentation. Nous faisons allusion au moment de la rencontre avec Félix Guattari, lorsque va s'opérer le dépassement du paradigme structural vers le modèle machinique, modèle de l'agencement – ou encore du dispositif. Le chapitre précédent nous avait fourni l'occasion de parler, avec assez bien de détails, de *L'anti-Œdipe* et de sa violente opposition aux dérives de la psychanalyse : une certaine pratique de la psychanalyse, en tous les cas, qui absolutisait le modèle œdipien, réduisant l'inconscient au « théâtre intime » où se répéterait le « drame familial » – avec pour conséquence, en fin de compte, l'écrasement du désir du sujet. De cette critique, certes assez peu nuancée, il nous importe surtout de retenir une idée : le désir n'est pas confiné au manque – manque d'un objet –, mais il est au contraire le moteur d'une production – la production de ce que nous avons appelé les « objets-déchets délocalisés ».

Mais ceci a été traité en son temps. Inutile d'y revenir, sinon pour insister sur un point, à savoir le « revirement » – si du moins un terme aussi radical se justifie³⁷⁰ – par rapport au structuralisme. On peut en effet cerner très clairement dans *L'anti-Œdipe* la scission d'avec le schème structural, d'autant mieux que le « danger » que celui-ci semble représenter pour le champ de la pratique thérapeutique, aux yeux des deux auteurs, accroît consécutivement la virulence de leur propos. Écoutons-les encore, en choisissant un extrait parmi d'autres, dénoncer le péril de l'adjonction du symbolique à l'imaginaire – le passage de l'Œdipe comme triangle de figures (imaginaires) à

³⁷⁰ Ce qui n'est pas tout à fait le cas, puisque, à en croire Badiou, la façon dont Deleuze décrit le modèle structuraliste indique déjà une porte de sortie hors de celui-ci. Pour prendre un second appui, on peut évoquer le travail de Jean-Claude Milner sur les « figures et paradigme » du structuralisme. Si tant est que le structuralisme, aux yeux de Milner, n'a jamais été une véritable école ou un mouvement – sinon un « mouvement de *doxa* », plus tardif que le « programme de recherches » (les deux sont nettement distingués dès l'Avant-propos de Milner) –, mais plutôt une « constellation de sujets », Deleuze, quoi qu'il en soit, a occupé une position que l'on pourrait dire de « surplomb » par rapport à la constellation. Milner : « il est donc vain de se poser la question "à quoi reconnaît-on le structuralisme ?", si par ce nom on ne souhaite saisir que les sujets de la figure de *doxa* ; tous ces sujets et seulement eux. Il est vrai que Deleuze s'y est employé avec éclat dans un article qui porte ce titre même ; par-delà ce texte relativement court, on peut aller jusqu'à soutenir que ses grands ouvrages de 1968 et 1969, *Différence et répétition* et *Logique du sens*, se proposent une seule tâche, articulée en trois moments : poser la question, y répondre, exposer la philosophie qui légitime la réponse. Être le philosophe, non du programme de recherches, mais de ce que la *doxa* nommait "le structuralisme" ». Mais plus loin, le « revirement » est très explicitement constaté : « il est vrai aussi que Deleuze a lui-même éprouvé la fracture interne d'un tel projet : césure sans retour de *L'anti-Œdipe* (1972) dont le nom se déchiffre "anti-structure" » (cf. MILNER (J.-Cl.), *Le périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, 2002, p. 169).

l'Œdipe comme structure de fonctions (symboliques). « De toute manière, on est œdipianisé : si l'on n'a pas Œdipe comme crise, on l'a comme structure. [...] Nous ne voyons pas bien ce qu'on y gagne, sauf à fonder l'universalité d'Œdipe au-delà de la variabilité des images, à souder encore mieux le désir à la loi et à l'interdit, et à pousser jusqu'au bout le processus d'œdipianisation de l'inconscient »³⁷¹. Plus que jamais, la structure, ainsi que la dualité imaginaire-symbolique, doit donc impérativement être ouverte, doit éclater sous une pression externe. Mais pression de quoi ? On se souviendra ici de la « transformation » de l'objet « a » qu'introduisent les deux auteurs, laquelle se réclame des thèses mêmes de Lacan – d'un Lacan plus « tardif », lu dans une certaine perspective : non pas l'objet d'un manque, mais une « machine infernale »³⁷², pièce motrice de la machine désirante, qui fait imploser le système structural. Car l'entrée de l'objet « a » dans la structure, on l'assimilera à raison au non-sens, l'existence nécessaire d'un point en dehors des séries du sens qui imprime son mouvement à la structure – qui produit le sens – mais en même temps la décompte ; autre façon de le dire, la présence, ou plus précisément le retour de l'objet « a », ramène le troisième ordre, l'ordre du Réel, qui brise le dualisme imaginaire-symbolique. Ainsi « la vraie différence de nature n'est pas entre le symbolique et l'imaginaire, mais entre l'élément réel du machinique, qui constitue la production désirante, et l'ensemble structural de l'imaginaire et du symbolique, qui forme seulement un mythe et ses variantes »³⁷³.

Fin sans appel, désormais, de « l'épisode structuraliste » deleuzien. Très clairement, en intégrant la dimension du Réel par le retour de l'objet « a », on quitte la sphère familiale œdipienne pour passer de la structure au modèle machinique de la production désirante – la « fantastique usine ». Dans la foulée de *L'anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari entreprennent une lecture profondément originale de l'œuvre de Kafka, prolongeant du même coup le combat du livre précédent. De fait, l'expérimentation des grands romans kafkaïens leur permet d'explorer plus avant la machine désirante, au fonctionnement illimité. Un cas éminent : *Le procès*. L'impulsion première du procès, au sens de « processus », s'avère être la polyvocalité du désir de Joseph K, qui ne trouvera jamais de tribunal tel qu'au point de départ il pouvait se l'imaginer – jamais de scène où se (laisser) représenter : déterritorialisé – arraché à tout territoire symbolique comme à toute culpabilité –, le désir du personnage fait machine, enclenche et relance continûment la machine du procès-processus – de procédures en procédures. De la sorte, Kafka coupe court – au sens où il les sabote – à tout système judiciaire qui soit de structure : ni symbolique ni imaginaire (en fait d'images, il ne trouvera jamais que des représentations tronquées³⁷⁴ ou des gravures pornographiques), la loi n'est pas non plus transcendante. Car « la justice est seulement le processus immanent du désir », « un champ illimité

³⁷¹ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 97 et 98.

³⁷² *Ibid.*, p. 99.

³⁷³ *Ibid.*, p. 99.

³⁷⁴ Comme dans cette scène importante du roman, celle de la rencontre avec le peintre Titorelli : dans l'atelier de celui-ci, K a l'occasion d'observer une série de portraits de magistrats – quasi identiques –, ainsi qu'une allégorie de la justice. Son étonnement est grand de la voir représentée en Diane chasseresse, dont la course ne manquera pas de déséquilibrer la balance. On voit là comment Kafka joue avec ironie de la représentation.

d'immanence, au lieu d'une transcendance infinie »³⁷⁵. Du reste, Deleuze ne nous avait-il pas déjà averti que la philosophie, désormais, – tout comme la littérature – doit se jouer sur ce plan d'immanence ?

Aussi la machinerie du roman kafkaïen offre-t-elle un champ exploratoire idéal pour le concept d'*agencement*, concept venu définitivement se substituer à celui de structure. En effet, comme l'expliquent les auteurs, « un agencement, objet par excellence du roman [kafkaïen], a deux faces : il est agencement collectif d'énonciation, il est agencement machinique de désir »³⁷⁶. L'une et l'autre, ces deux faces de l'agencement, mettent à mal la structure. D'une part le caractère collectif de l'énonciation, qui oppose au modèle de l'individu-écrivain – seul maître de l'œuvre – l'émission de l'énoncé par une « singularité artiste » sans « place assignable »³⁷⁷ ; or la structure suppose justement un point d'énonciation central, fixe et unique. D'autre part, la machine de désir intègre le *réel* parce qu'elle est effective, productrice de réel : dans *L'anti-Œdipe*, elle ne cesse d'« envahir tous les champs », elle laisse couler ses flux vitaux et en recoupe d'autres³⁷⁸ ; bref, la machine enveloppe le plus possible d'éléments hétérogènes – rien ne lui est étranger ; de par son fonctionnement au sein du « champ d'immanence illimité », l'agencement n'est pas transcendant ni abstrait³⁷⁹, mais réel. Or, pour cette raison précisément, l'agencement intègre dans son processus de fonctionnement ses propres points d'extériorités – tel le non-sens –, ou, en d'autres termes, ses propres échecs – ce que ne fait pas la structure. « Un agencement a des *pointes de déterritorialisation* ; ou, ce qui revient au même, il a toujours une *ligne de fuite*, par laquelle il fuit lui-même, et fait filer ses énonciations ou ses expressions qui se désarticulent, non moins que ses contenus qui se déforment ou se métamorphosent »³⁸⁰. Ainsi la machine kafkaïenne ne se contente pas d'extraire les agencements – sociaux, bureaucratiques, *etc.* –, mais immédiatement elle en opère aussi le démontage. « L'écriture a cette double fonction : transcrire les agencements, démonter les agencements. Les deux ne font

³⁷⁵ *Eid., Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 93.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 145. Kafka lui-même aurait résumé ceci en soutenant deux formules : la littérature est à la fois « une montre qui avance » – un mécanisme à rouages – et « l'affaire du peuple » – caractère collectif de l'énonciation (voir p. 150).

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 149 et 150.

³⁷⁸ Ainsi Deleuze et Guattari insistent sur le fait que Kafka, bien que solitaire, n'est en rien, dans son écriture, replié sur son individualité. La « singularité artiste » ou le « Célibataire » ne désignent jamais un écrivain coupé du monde, réfugié dans une tour d'ivoire. Au contraire, la dimension révolutionnaire chez Kafka est capitale. Cependant elle ne passe jamais par une critique sociale explicite, une critique qui serait une « dimension de la représentation » sociale : elle consiste à accélérer les processus en jeu dans le champ social, à monter – et démonter – une machine capable de faire proliférer ses propres segments à grande vitesse. « La critique est tout à fait inutile. C'est beaucoup plus important d'épouser le mouvement virtuel, qui est déjà réel sans être actuel. [...] On comptera sur une machine littéraire qui devance leur précipitation, qui dépasse les "puissances diaboliques" avant qu'elles ne soient toutes constituées, Américanisme, Fascisme, Bureaucratie : comme disait Kafka, être moins un miroir qu'une *montre qui avance* » (*ibid.*, p. 107).

³⁷⁹ En tout cas pas au sens où « abstrait » s'oppose à concret, puisque les éléments machiniques sont tout à fait concrets. Toutefois les auteurs distinguent un second sens du mot « abstrait », « non figuratif, non signifiant, non segmentaire » : dans ce sens-là – sens où Deleuze parlera d'une « ligne abstraite » – l'agencement peut sans contradiction être abstrait, tout en restant dans le champ d'immanence – la machine abstraite désigne alors le « corps du désir » (*cf. ibid.*, pp. 154 et 155).

³⁸⁰ *ibid.*, p. 153.

qu'un»³⁸¹. Ce sont par ailleurs ces points de démontage, ces lignes de fuite, qui différencient l'agencement d'un appareil de critique sociale de type « représentative ».

Pour revenir un instant encore à *L'anti-Œdipe*, on notera avec Deleuze et Guattari que Lacan n'avait pas manqué d'épingler cet « envers de la structure » : les points de fuite percés par le Réel et ses éléments hétérogènes déterritorialisants – les objets « a ». « Chez Lacan, l'organisation symbolique de la structure, avec ses exclusions qui viennent de la fonction du signifiant, a pour envers l'inorganisation réelle du désir »³⁸². Or on voudra bien se souvenir que ce qui crée un agencement permet également de définir le *dispositif* : l'agencement comme « envers », « inorganisation de la structure » est synonyme de dispositif. Remarquons, à cet égard, la proximité de la topologie que dessinent ces deux concepts. Voici la description du dispositif que donnait Philippe Ortel³⁸³ : le dispositif travaille par le « collage » d'éléments, il est un « ensemble de contiguïtés », un « agencement d'objets » – contrairement à la structure, dont les éléments différentiels sont discontinus, en vertu du principe du tiers exclu. Quant à la topologie de l'agencement (kafkaïen), Deleuze et Guattari la détaillent sur plusieurs chapitres. L'agencement, tout comme la structure – en apparence du moins –, ordonne ses éléments en séries. En revanche, outre que ces séries prolifèrent de manière de plus en plus rapide, ce qu'elles ne font pas dans la structure, il existe des « termes éminents », les « connecteurs » : rouages de la machine qui permettent de changer de séries en branchant leurs segments – y compris les lignes de fuite – les uns aux autres. C'est pourquoi la topographie du roman kafkaïen se présente dès l'abord comme un rhizome : deux points diamétralement opposés peuvent paradoxalement s'avérer être en contact. Ainsi le modèle « architectural » de type « structural » – dans *Le procès*, le modèle « démonté » de la loi transcendante infinie – ordonne des « blocs » discontinus par rapport à un point central, dans un espace limité (principe du tiers exclu) ; au contraire, la topographie de l'agencement, dans l'espace illimité du rhizome – illimité mais « fini », au sens d'immanent –, autorise la contiguïté d'éléments pourtant lointains³⁸⁴.

Machine, agencement ou dispositif : on tiendra dorénavant pour acquis qu'il s'agit là de concepts quasi synonymes, au mode de fonctionnement similaire. Qui plus est, ce fonctionnement crée un espace paradoxal, une véritable topologie. Bien des années plus tard (en 1988), Deleuze, à l'occasion d'une rencontre internationale autour de l'œuvre de Michel Foucault – sans conteste l'une

³⁸¹ *ibid.*, p. 86.

³⁸² *Id.*, *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 392.

³⁸³ Nous faisons toujours allusion à la conférence de Philippe Ortel intitulée « Situation du dispositif », prononcée lors du colloque « Discours, image, dispositif » à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

³⁸⁴ Ceci est synthétisé et schématisé dans l'avant-dernier chapitre de *Kafka*. Ce long développement de la topologie de l'agencement nous semble avoir été inspiré par l'importance cruciale de la spatialité dans le roman kafkaïen, notamment dans *Le château* et *Le procès*. Dans ce dernier roman, par exemple, Joseph K explore progressivement la topographie de l'appareil judiciaire et bureaucratique – sur le « plan immanent » de la ville : connaître l'espace apparaît finalement beaucoup plus important que connaître la loi. Étrangement, K, baladé d'un endroit à l'autre, découvre parfois que des lieux présentés au premier abord comme très distants s'avèrent en fait reliés les uns aux autres. Aussi le tribunal prend-il petit à petit l'aspect d'un vaste rhizome, un enchevêtrement de couloirs et de portes qui mystérieusement communiquent. En outre, cet aspect du roman, Orson Welles l'a très bien saisi dans son adaptation cinématographique : Deleuze et Guattari donnent d'ailleurs un bref aperçu de cette excellente reconstruction, par les moyens propres au cinéma, de l'espace du *Procès*.

des figures tutélaires de sa pensée –, devait d'ailleurs écrire directement sur le concept de dispositif, fréquemment utilisé par ce dernier. À travers lui, Deleuze définit le dispositif grâce à des caractéristiques topologiques très semblables à celles que nous venons de rencontrer : un dispositif se présente en effet comme « un écheveau, un ensemble multilinéaire »³⁸⁵. Ces lignes, soumises à des variations de direction et des dérivations, sont de cinq types : lignes de visibilité et d'énonciation, lignes de force, lignes de subjectivation – on identifie là le trio foucauldien savoir-pouvoir-désir – et enfin les lignes de fracture ou de fêlure – les lignes de fuite, limites du dispositif. Toutes ces lignes s'y entrecroisent ; et dans cet entrecroisement, nous, sujets, sommes toujours déjà pris, déjà disposés, pièces et rouages de la machine – en devenir machinique³⁸⁶.

Dispositif et agencement : deux termes qui désignent un ensemble d'éléments plus ou moins hétérogènes, indépendants, dont les rapports spatiaux sont d'ordre topologique. Espace fait de lignes contiguës, écheveau, rhizome sans centre de gravité ; « voisinage homme-outil-animal-chose », « la machine, dans son exigence d'hétérogénéité de voisinages, déborde les structures avec leurs conditions minima d'homogénéité »³⁸⁷ : machines de désir, machines réelles, leur agencement fait éclater la rigidité de la structure. Elles en sont l'« inorganisation » même, l'« envers » du symbolique, de la représentation ; elles sont les machines de guerre contre le règne de la transcendance et la supériorité des Premiers Principes. De fait, une « philosophie du dispositif », telle que l'a toute sa vie pensée Foucault, a deux conséquences, explique Deleuze, dont l'une est « la répudiation des universaux » : loin de la transcendance infinie, le dispositif fait fonctionner des processus qui lui sont immanents. « Aussi chaque dispositif est-il une multiplicité, dans laquelle opèrent de tels processus en devenir, distincts de ceux qui opèrent dans un autre »³⁸⁸. Quant à la seconde conséquence, elle est tournée directement vers ce devenir, puisque le dispositif crée « un changement d'orientation, qui se détourne de l'Éternel pour appréhender le nouveau ». Parmi les lignes de l'écheveau, certaines sont « lignes de créativité » : machine de guerre, révolutionnaire, la machine est aussi machine de création.

³⁸⁵ DELEUZE (G.), « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », publié d'abord dans *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Seuil, 1989 ; ensuite dans *Deux régimes de fous, op. cit.*, pp. 316 à 325.

³⁸⁶ Deleuze, toujours à propos de la philosophie de Foucault : « nous appartenons à ces dispositifs, et agissons en eux. La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre » (*ibid.*, p. 322).

³⁸⁷ Deleuze – avec Claire Parnet – reprend sa description de la machine dans le texte *Psychanalyse morte analysez* : la machine de désir y est également assimilée au corps sans organes d'Artaud, « totalité inorganique » à laquelle se rattachent les parties organiques. Il est fait allusion, en outre, aux machines artistiques de Jean Tinguely, qui nous semblent effectivement donner une très bonne image de la machine kafkaïenne (voir *Dialogues, op. cit.*, pp. 125 et 126).

³⁸⁸ DELEUZE (G.), « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *op. cit.*, p. 320.

c. Géophilosophie

La suite de la collaboration entre Deleuze et Guattari permettra l'approfondissement de cette exploration des espaces, à telle enseigne que les deux auteurs en viendront, quelques années plus tard, à forger le terme de « géophilosophie » pour désigner leur pratique de la pensée³⁸⁹. Ainsi *Mille plateaux*, second volet de *Capitalisme et schizophrénie*, foisonne de nouveaux concepts en lien avec l'espace : rhizome, ritournelle, plateaux, strates, lignes diverses, plans, territoires, déterritorialisation, espace strié ou espace lisse, ouvert ou fermé, sédentarité ou nomadisme, *etc.* Certes, nous ne tenterons pas d'en dresser une liste exhaustive, mais seulement de rappeler combien le dessin d'une véritable « cartographie conceptuelle » a réussi le pari de bâtir une philosophie du hasard, du devenir et du multiple. « C'est une théorie des multiplicités pour elles-mêmes », dit Deleuze, qui sont « la réalité même »³⁹⁰. Philosophie géographique – dans la ligne de Foucault –, topologique – par laquelle l'espace fusionne avec le temps –, elle prend totalement à rebours l'historicisme qui a si longtemps dominé le paysage de la pensée ; philosophie en mouvement *versus* immobilisme de la pensée rationaliste – certes accentué par Deleuze –, philosophie du détour – voire du délire –, de l'imprévu *versus* systématisme, philosophie de l'action et de l'invention *versus* répétition de l'ordre. Par rapport à la philosophie traditionnelle, celle de la représentation, la géophilosophie trace en effet un réseau de lignes de fuite – lignes toujours brisées, interrompues, mais à reprendre sans cesse, « du milieu » –, afin d'ouvrir la philosophie à la pluralité, de la « brancher » sur la vie et le réel, sur les espaces multiples que nous avons à habiter et à parcourir³⁹¹.

Au sein du vaste rhizome conceptuel, complexe, que forment les *Mille plateaux*, la notion d'agencement, aux dires mêmes de Deleuze, assure néanmoins une certaine unité à l'ensemble. Toutefois l'agencement garde son trait principal, à savoir celui d'englober la plus grande hétérogénéité

³⁸⁹ Il s'agit en réalité du titre de l'un des chapitres de *Qu'est-ce que la philosophie ?*

³⁹⁰ *Id.*, « Préface pour l'édition italienne de *Mille plateaux* », in *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 289.

³⁹¹ Outre les propos de Deleuze et Guattari, nous nous inspirons notamment d'un article de Manola Antonioli, *Géophilosophie*. Manola Antonioli résume en quelques mots la puissance de création de cette philosophie : « la pensée qui croit se développer selon une histoire s'interdit d'emblée les dérapages, les délires (au sens étymologique de "sortie du sillon"), les dérives. Penser en termes de géographies, de lignes et de territoires permet les allers et retours, les bifurcations, les ramifications, dans une symbiose progressive entre l'espace et le temps qui est aussi celle que nous connaissons aujourd'hui avec les machines qui reconfigurent continuellement notre plan d'immanence. Les devenirs imperceptibles ont tendance à échapper au récit historique, alors qu'une nouvelle forme de géographie ou de topologie de la pensée pourrait leur offrir l'espace où se déployer ». Cet article est paru dans la revue *Concepts* aux éditions Sils Maria (numéro hors-série, Mons, janvier 2002, pp. 9 à 29, ici p. 12). Il annonce un ouvrage de plus grande ampleur, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Il va sans dire que « dérive » et « délire » de la philosophie sont à entendre dans un sens tout à fait positif, sens où la philosophie s'ouvre par là sur l'actuel et le nouveau, comme sur le réel. Néanmoins, cela n'a pas paru évident à tous : Manola Antonioli fait allusion à un ouvrage tout récent de Philippe Mengue, *Deleuze et la question de la démocratie* (Paris, L'Harmattan, 2003), où l'auteur exprime l'idée selon laquelle « la période qui s'ouvre en 1972 avec *L'anti-Œdipe* ne peut qu'être un "gauchissement, dans les deux sens, du deleuzisme", un fourvoiement, une déviation ou un dévoiement d'un philosophe jusque-là "sérieux" et raisonnable, tombé sous l'influence pernicieuse d'un dangereux gauchiste, dépourvu de toute formation philosophique » (*ibid.*, p. 11).

d'éléments³⁹² : l'agencement d'énonciation, par exemple, Deleuze le dira « fait d'images et de signes, qui se meuvent et se déplacent dans le monde »³⁹³. Or celui-ci peut être repris à son tour comme composante d'un agencement plus vaste : un « plateau », notion qui désigne « des zones de continuité intensive »³⁹⁴, tels les cercles de temps s'enveloppant les uns dans les autres, chez Bergson. Un agencement nous permet ainsi de franchir des « seuils d'intensité », de suivre des lignes de toutes sortes, parmi lesquelles la ligne la plus créatrice, ligne de vie « non-organique »³⁹⁵ : la « ligne abstraite » – comme nous avons, dans *Kafka*, la « machine abstraite », au second sens du terme. Non seulement elle ne représente rien, mais ne sépare, ne cloisonne, n'immobilise aucune chose, ne fixe aucune forme : « la ligne abstraite, c'est la ligne qui ne fait pas contour, qui passe *entre* les choses, une ligne mutante »³⁹⁶. Sans contour, l'agencement est perpétuellement appelé à se rénover et se brancher sur d'autres éléments, d'autres flux, intensités, emmené par sa ligne de création vers une multiplicité spatiale et temporelle.

Aussi peut-on dire de cette philosophie des agencements, parce qu'elle invente sa propre « hétérotopologie » et son « hétérochronologie »³⁹⁷, qu'elle fait dispositif au sein de l'Histoire de la philosophie elle-même, dont elle révolutionne la pratique. Il s'agira dorénavant de faire de la philosophie en artiste, en musicien³⁹⁸, « en romancier » : tel le peintre qui « crée dans l'ordre des lignes et des couleurs », le philosophe « crée dans l'ordre des concepts »³⁹⁹. Or la création, le tracé de la ligne abstraite, se passe *entre* les choses, dans la différence des choses, des êtres, des énoncés, des discours, là où tout est en devenir. Capter les devenirs – le contraire d'imiter –, capter les « styles » (« arriver à bégayer dans sa propre langue ») ainsi que les agencements dans lesquels ils s'expriment, voilà la tâche de la « pop'philosophie »⁴⁰⁰ ou de la « géophilosophie » ; comme pour l'image, ne pas rechercher à tout prix des « idées justes », mais « juste des idées »⁴⁰¹ ; dessiner une pensée nomade

³⁹² « Un agencement, c'est d'abord ce qui fait *tenir ensemble* des éléments très hétérogènes », dira Deleuze. L'agencement est ainsi destiné, dans *Mille plateaux*, à se substituer à la notion éthologique de « comportement », trop marquée par l'opposition nature/culture – opposition que dissout la géophilosophie (cf. DELEUZE (G.), « Huit ans après : entretien 80 », paru dans *L'Arc*, n° 49 : Deleuze, 1980 ; réédité dans *ibid.*, p. 165).

³⁹³ Dans une petite « Lettre à Uno sur le langage », texte paru en japonais en 82, à l'origine une lettre à son traducteur japonais, K. Uno. La lettre est publiée dans *Deux régimes de fous*, in *op. cit.*, p. 185.

³⁹⁴ *Id.*, « Huit ans après : entretien 80 », in *op. cit.*, p. 165.

³⁹⁵ Or Deleuze fait remarquer que la vie non-organique est précisément celle du concept : innovant, le concept évolue librement, *devient*, au contraire des Principes de la philosophie traditionnelle.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 164.

³⁹⁷ Deux termes extraits de ANTONIOLI (M.), *op. cit.*, p. 19.

³⁹⁸ Parce que Deleuze évoquera l'idée d'une « pop'philosophie », mais aussi parce que surgit dans *Mille plateaux* le concept de « ritournelle » : chacun des plateaux agence sa ritournelle, « car la philosophie, elle aussi, n'est pas autre chose, de la chansonnette au plus puissant des chants, une sorte de *Sprechgesang* cosmique » (DELEUZE (G.), « Préface pour l'édition italienne de *Mille plateaux* », in *op. cit.*, p. 290).

³⁹⁹ DELEUZE (G.), « Huit ans après : entretien 80 », in *op. cit.*, p. 163.

⁴⁰⁰ « Capter les devenirs », c'est capter le plus imperceptible, l'« évolution a-parallèle » qui se produit entre les choses. « Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes ». Une philosophie attentive aux devenirs, aux intensités, aux sons et aux images, qui ne chercherait pas à les interpréter ou les expliquer mais à les capter, serait une « pop'philosophie », au sens où l'on parle de la « pop'musique » (voir DELEUZE (G.) et PARNET (Cl.), *Dialogues*, *op. cit.*, pp. 8 et 10).

⁴⁰¹ Allusion faite par Deleuze à la formule de Godard, « pas une image juste, juste une image » (cf. *ibid.*, p. 15).

appelée elle-même à se transformer, à voyager – voyager « en lisse », diraient Deleuze et Guattari, « c'est tout un devenir, et encore un devenir difficile, incertain »⁴⁰².

Huit ans après *Mille plateaux*, Deleuze, seul cette fois, devait reprendre cette philosophie géographique des multiplicités pour en *déployer* un trait, une fonction opératoire, celle du Baroque : le pli. Car la *multi-pli-cité* renvoie à « ce qui est lié de beaucoup de façons » – et justement le Baroque se reconnaît à ce trait, il « courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli »⁴⁰³. Déjà la *Recherche*, on s'en souvient, formait un monde de signes impliqués et compliqués : deux types de pliage déterminant une topologie complexe de rapports de distances et d'espaces incommensurables et non-communicants. Quant au Baroque, il se présente de la façon la plus générale comme un art de l'architecture – une maison à deux étages. En bas, la « matière-pli », faite de plis organiques (enveloppant des espaces intérieurs) et inorganiques (en continuité avec l'extérieur) ; en haut, l'âme, dont est pénétrée la matière, faite elle aussi d'une infinité de plis dont elle contient la loi et l'unité. Ainsi l'univers que dessine le Baroque ne cesse de faire des plis, de petites modulations en constante variation – des déplacements de points de vue, de perspectives : le perspectivisme baroque détermine la conception d'un univers acentré, relatif, dans lequel l'ordre découle du point de vue *sous* lequel se place le *sujet*⁴⁰⁴ – c'est-à-dire la « monade », « l'unité en tant qu'elle enveloppe une multiplicité »⁴⁰⁵.

Or la multiplicité telle qu'enveloppée dans la monade n'est autre que l'actualisation dans l'âme de l'inhérence des plis, c'est-à-dire du *virtuel*. Car en fin de compte, le monde entier, formé de plis à l'infini, est une virtualité qui ne s'actualise que dans cette monade qui l'enveloppe. Les plis de la matière et ceux de l'âme sont donc de deux sortes différentes : si, dans la matière, le possible se *réalise* – un seul des mondes possibles, en vertu de la loi d'« impossibilité » entre les mondes –, dans l'âme, le virtuel s'*actualise*⁴⁰⁶. En termes topologiques, le monde s'apparente dès lors à une gigantesque bande de Möbius, un dehors, une extériorité dont le sujet serait la « torsion » – et, partant,

⁴⁰² DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 6. « Lisse », dans *Mille plateaux*, s'oppose à « strié » et désigne deux types d'espaces différents et deux façons de les occuper. L'espace lisse, aussi appelé « *Nomos* », privilégie ainsi le parcours à l'habitat, le dehors au dedans, le nomadisme à la sédentarité. Au contraire, le striage est une manière d'organiser des territoires, de fixer des frontières, tracer des contours aux espaces. Aussi, dans un espace strié, le lisse fait-il œuvre de résistance, rupture : il troue l'organisation de l'espace et brise sa continuité (voir aussi à ce sujet ANTONIOLI (M.), « Géophilosophie », *in op. cit.*, pp. 25 à 27).

Si nous tenions à relever cette opposition du lisse et du strié, c'est d'abord parce qu'elle est centrale dans *Mille plateaux*, mais aussi parce que la surface lisse semble avoir également fasciné Beckett. On trouve chez lui de nombreuses occurrences du caractère lisse de l'espace, ou, le plus souvent, des corps – dans les petites proses notamment (*Sans* par exemple : « seul debout petit corps gris lisse rien qui dépasse, quelques trous » (p. 71)). Le corps lisse beckettien est un corps presque immobile, presque disparu, presque imperceptible – un corps déterritorialisé, arraché à lui-même, en devenir vide.

⁴⁰³ DELEUZE (G.), *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 5.

⁴⁰⁴ Ce sont en effet les points de vue, variables, qui sont premiers par rapport aux sujets sous-jacents les occupant. Nous ne développons pas pour l'instant cette question, ni d'ailleurs l'ensemble de l'ouvrage, pour pouvoir y revenir dans le chapitre suivant.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰⁶ On se souvient en effet qu'actuel et réel ne se recoupent pas, pas plus que virtuel et possible. Il peut donc exister de l'actuel (dans la monade) qui reste seulement possible, et ne devient jamais réel – tout comme le virtuel peut être réel.

l'intériorité, l'inhérence : « on va donc du monde au sujet, au prix d'une *torsion* qui fait que le monde n'existe actuellement que dans les sujets, mais aussi que les sujets se rapportent à ce monde comme la virtualité qu'ils actualisent »⁴⁰⁷. C'est que, puisque l'âme est présente dans la matière, il existe entre les deux « étages » de la construction baroque un « *vinculum* », lien qui les rend inséparables et cependant distincts : « l'étage du haut se plie sur celui du bas. Il n'y a pas action de l'un à l'autre, mais appartenance, double appartenance ». Ce lien est encore une forme de pli, mais un pli très particulier, sinueux, un « entre-pli », un « zigzag » non localisable⁴⁰⁸. De fait, en tant que « torsion » du monde, la monade est une intériorité absolue, mais dont le monde est « le dehors *de* sa propre intériorité » : voilà pourquoi Deleuze peut dire que, topologiquement, le lien sujet-monde s'apparente à une bande de Möbius.

Tel qu'exprimé par le Baroque sous toutes ses formes, philosophiques et artistiques, le monde se présente donc comme l'espace de la « géophilosophie » : agencement d'éléments hétérogènes ou *multi-pli-cités* – soit une infinité de plis et replis de toutes sortes. Si la *réalisation* de ce monde exige un rapport d'impossibilité aux autres, il reste que *virtuellement* coexistent tous les espaces et les temps : ainsi le monde constitue « la pure "réserve" des événements »⁴⁰⁹, préexistant à leur *actualisation*. En outre, parce qu'il a pour fonction opératoire le pli, la courbe, l'inflexion virtuelle, le Baroque, art ou pensée, n'imité rien, mais crée de façon illimitée. Quant à la « géophilosophie » des agencements ou des multiplicités, elle saisit l'univers au point où il paraît toujours prêt pour le grand recommencement ; elle saisit cette harmonie du monde, la vaste harmonie « verticale », à quoi l'on reconnaît la « maison musicale baroque », enveloppant dans un pli la mélodie horizontale⁴¹⁰ ; « pop'philosophie », elle se laisse captiver, charmer par cette musique de l'éternel retour – la « Grande Ritournelle » –, crée sa propre ligne, son pli illocalisable entre les plis de toutes espèces – tous les événements du monde.

d. Arts et philosophie. *Superpositions* des plans

L'harmonie musicale baroque résonne de concert avec son modèle architectural⁴¹¹ ; avec ses formes plastiques également, ou son jeu infini de déformations – plis et replis, volutes, courbures ;

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 36. Nous soulignons.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁴¹⁰ Le dernier chapitre du livre, « La nouvelle harmonie », présente en effet une analogie entre la musique baroque, caractérisée par l'harmonie (verticale), et la philosophie de Leibniz : les deux témoignent ainsi d'un « préétablissement » de l'harmonie – une virtualité de la grande harmonie.

⁴¹¹ Nous avons précédemment eu l'occasion de souligner le rapport étroit entre musique et architecture, qui s'établit dans la « géophilosophie » de *Mille plateaux* : si l'architecture y est reconnue comme « le premier des arts » – sans doute parce que la « géophilosophie » n'a de cesse de construire elle aussi, avec pour matériau de nouveaux concepts –, elle va de pair avec la ritournelle, grande ou petite. Ensemble, architecture et musique battent la mesure du partir/revenir, de la déterritorialisation/reterritorialisation. Ces deux arts s'allient ainsi dans notre façon d'habiter l'espace – un habiter que pratique également la philosophie (voir à ce sujet *Mille plateaux*,

avec une certaine littérature enfin, littérature dont la topologie est celle du rhizome, au fonctionnement illimité. Tous ces arts tracent leurs lignes abstraites, a-parallèles, mais qui présentent toutefois des points de rencontre. Et ces tracés, la philosophie les expérimente, pas pour ce qu'ils emportent, mais pour la manière dont ils emportent, dont ils deviennent : elle n'en retient pas tant le contenu qu'elle n'en expérimente la pratique. Or cette pratique se fait révolutionnaire : non parce qu'elle critiquerait, explicitement, l'ordre en place, qu'elle représenterait une contestation, un groupement contestataire, répercuterait un « message » subversif. Non, l'enjeu est bien plus grand : elle révolutionne, parce qu'épousant les espaces et les agencements du monde, elle crée un devenir, elle crée le devenir d'une conscience minoritaire qui n'existe pas encore – « la littérature comme montre qui avance », disait Kafka. Aussi, dans « Un manifeste de moins » – texte qui vient en « superposition » à la pièce de Carmelo Bene, *Richard III* –, Deleuze conclura-t-il de ce théâtre qu'« il surgira comme ce qui ne représente rien, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir-universel, opérant des alliances ici ou là suivant le cas, suivant des lignes de transformation qui sautent hors du théâtre et prennent une autre forme, ou bien se reconvertissent en théâtre pour un nouveau saut [...] Il y a la plus modeste appréciation de ce que pourrait être un théâtre révolutionnaire, une simple potentialité amoureuse, un élément pour un nouveau devenir de la conscience »⁴¹².

Un théâtre comme celui de Carmelo Bene indique en effet la voie de l'anti-représentation : loin d'imiter l'original shakespearien, *Richard III* de Bene lui soustrait un élément, l'ampute, afin de mieux compenser, en contrepartie, par une prolifération, celle d'un autre élément. En l'occurrence, il s'agit du personnage même de Richard III, dont la pièce ne se résume à rien d'autre, somme toute, qu'à sa constitution en tant que personnage – en tant que sujet : pris dans un processus de transformations perpétuelles, de déformations – amputations ou prothèses –, il suit une ligne de variation continue. L'élément soustrait, en revanche, est celui de la machine de Pouvoir : machine étatique, système princier, mais aussi pouvoir du théâtre lui-même, sa forme autant que sa matière – son « essence » mimétique, ce qui y est représenté comme la représentation elle-même ; le pouvoir de la représentation – ses formes et sa norme. De la sorte, le théâtre « cesse d'être "représentation", en même temps que l'acteur cesse d'être acteur », il opère « la soustraction des éléments stables de Pouvoir, qui va dégager une nouvelle potentialité de théâtre, une force non-représentative toujours en déséquilibre »⁴¹³.

Ce théâtre ne possède donc d'authentiques potentialités révolutionnaires que parce qu'il montre comment soustraire devient paradoxalement créer : grâce à l'abstraction de l'Histoire – facteur temporel du pouvoir –, ainsi qu'à celle de la structure de représentation –, facteur de stabilité et d'invariance –, de cette abstraction dont « vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération

op. cit., p. 179 et également l'article de B. GOETZ « La maison de Gilles Deleuze », in *Concepts*, *op. cit.*, pp. 3 à 8).

⁴¹² *Id.*, « Un manifeste de moins », in *Superpositions* (avec Carmelo Bene), Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 130 et 131.

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 93 et 94.

négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs »⁴¹⁴. Processus de la transformation constante, dispositif de la variation continue qui déborde l'étalon structural : en activant les puissances de devenir, contre les forces du Pouvoir, ce théâtre exerce sa fonction « modeste » et cependant essentielle – fonction anti-représentative, de subversion des normes, des « majorités », et d'invention de nouvelles consciences, qui à leur tour engendreront leurs propres potentialités révolutionnaires.

Quelle que soit la force des thèses de *Superpositions* – duo entre un dramaturge-critique, se « superposant » lui-même à la pièce de Shakespeare, et un philosophe –, Deleuze n'a toutefois jamais beaucoup expérimenté la « fonction anti-représentative » du théâtre – un art dont il se méfiait, parce que trop marqué, à ses yeux, par le poids de la tradition. Sa passion pour le cinéma, en revanche, est notoire. Moderne, le cinéma, quant à lui, est par nature un art de l'anti-représentation ; de par son *médium* spécifique de création de l'image, il ne « cadre » pas avec la structure représentative. C'est pourquoi penser le cinéma, ou plus exactement penser *avec* le cinéma, entraîne une rupture dans le devenir de l'image. Or, grâce à l'utilisation de ce nouveau statut de l'image, – qui deviendra, avec l'image-temps, une « nouvelle image pensante » –, le cinéma crée de la « pensée-cinéma » – « [les grands auteurs du cinéma] pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concepts »⁴¹⁵. Partant, il substituera à l'ancienne une « nouvelle image de la pensée » – nouvelle image qu'à son tour la philosophie doit pratiquer.

Revenons-en à un point clé : pourquoi donc le cinéma ne « cadre »-t-il pas avec la structure représentative ; ou, en d'autres termes, pourquoi serait-il réfractaire, voire subversif, par rapport à un modèle philosophique basé sur le schème de la perception subjective ? Trois thèses de Bergson à propos du mouvement inaugurent la philosophie du cinéma ; plus largement, la conception bergsonienne de l'univers comme « métacinéma » offre un « plan d'immanence » originaire à cette philosophie, plan qui va précisément à l'encontre de l'*épistémè* traditionnelle de la représentation. En effet, dans *Matière et mémoire*, l'univers-« métacinéma » forme un plan sur lequel « l'image existe en soi » ; elle en est la matière même. Or, si tant est que l'image est matière de cet univers, et que cette matière est en mouvement – « matière-écoulement », dit Bergson –, il faut alors conclure à « l'identité absolue de l'image et du mouvement »⁴¹⁶. C'est pourquoi nous avons pu dire précédemment que l'image-mouvement, c'est-à-dire l'image propre au cinéma, est une image qui a pour caractéristique de se mouvoir par elle-même, sans nécessiter le montage ; elle est une « coupe mobile dans la durée »⁴¹⁷, ou encore une « perspective temporelle », « un bloc d'espace-temps ».

L'image comprend en outre des « figures de lumière » : c'est d'ailleurs l'identité de la lumière et de la matière, dans cet univers, qui permet celle de la matière et du mouvement – et, dès lors, celle

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹⁵ *Id.*, *Cinéma I. L'image-mouvement*, *op. cit.*, pp. 290, 7 et 8.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 86 et 87. On retrouve la conception machinique de l'univers, développée ici par Bergson : « l'univers matériel, le plan d'immanence, est l'*agencement machinique des images-mouvement* » (pp. 87-88).

⁴¹⁷ La durée étant le grand Tout bergsonien du temps dont l'équivalent cinématographique est le montage.

du mouvement et de l'image, lumineuse en elle-même. L'équation du « métacinéma » se dessine donc ainsi : univers (plan d'immanence) = matière = lumière = mouvement = images. Le chaînon le plus novateur de cette philosophie, là où elle rompt avec la tradition – y compris la phénoménologie –, réside incontestablement dans l'identification de la matière à la lumière : Bergson reconnaîtra aux choses une luminosité interne, immanente – le contraire d'un éclairage venant de l'esprit : une image sans regard. La lumière, selon lui, se propage ainsi au sein de l'univers, dans toutes les directions, suivant ses propres lignes, sans avoir besoin d'être arrêtée ou réfléchie par une conscience (un sujet) : « en d'autres termes, l'œil est dans les choses »⁴¹⁸. Ce qui signifie que la perception – puisqu'il n'existe dans ce « métacinéma » que des images – désigne seulement la mise en rapport d'une image à « une autre image spéciale qui la cadre », une « préhension » partielle et subjective ; quant à la subjectivité, une image parmi les autres – image vivante –, elle forme un « centre d'indétermination » mobile⁴¹⁹.

Conséquence directe, et fondamentale, de cette conception de l'univers : il ne possède de centre ni unique ni fixe, il est *a-centré*. Du coup, cet univers-cinéma, ou encore le cinéma formant tout un univers en soi, remet radicalement en cause le schème de la représentation – à savoir un schème qui suppose l'« illumination » de l'objet par un sujet fixe, centre de la perception. « Si le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjective, c'est parce que la mobilité de ses centres, la variabilité de ses cadrages l'amènent toujours à restaurer de vastes zones acentrées et décadrées : il tend alors à rejoindre le premier régime de l'image-mouvement, l'universelle variation, la perception totale, objective et diffuse »⁴²⁰. La perception subjective, par contre, procède par sélection et soustraction⁴²¹, arrachant une image à « l'universelle variation » – obstacle « opaque » réfléchissant la lumière de cette image. Ainsi se crée la première composante de l'image-mouvement, à savoir l'image-perception. À celle-ci s'adjoindront les deux autres, l'image-action – lorsque l'image-

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 93 et 94.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴²¹ Tout comme Deleuze, Alain Badiou présente également sur le cinéma des thèses tant originales qu'intéressantes pour qui travaille Beckett. Notamment l'idée selon laquelle le cinéma serait par essence un art de la soustraction du visible : « un film opère par ce qu'il retire au visible, l'image y est d'abord coupée », affirme-t-il pour ouvrir le texte « Les faux mouvements du cinéma » (*in Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998, pp. 121 à 136). On ne peut manquer de faire le rapprochement avec le processus beckettien qui nous est devenu familier, à savoir « l'abstractivation », entre autres grâce au dispositif d'auto-dénégation du visible et de la représentation que l'on observe dans les petites proses. Pour Alain Badiou, en effet, l'image cinématographique, résultant d'une opération de cadrage, donc de découpe, épure le visible, crée une absence tout autant qu'une présence, ou plus exactement une présence au passé – qui n'effleure l'écran que le temps d'un passage. C'est ce que Badiou appelle le mouvement global (le passage) ainsi que local (la découpe), auxquels s'ajoute un troisième, le « mouvement impur » (la soustraction que le cinéma fait subir aux autres arts, les arrachant à eux-mêmes pour les « parasiter »). La « poétique du cinéma » tient dans le nouage de ces trois mouvements, dont l'effet est que « l'Idée » visite le sensible sans s'y incarner. Par conséquent, « le cinéma dément la thèse classique selon laquelle l'art est la forme sensible de l'Idée » (p. 124) ; il dément la représentation au profit du mouvement continu – de « l'universelle variation » des images, dirait Deleuze. Pour conclure, Badiou le qualifie enfin d'« art des faux mouvements », empruntant là une thèse de Deleuze-Bergson : le « faux mouvement », comme nous allons le voir, est le mouvement subordonné au temps, qui manifeste les « puissances du faux » – l'anti-vérité.

perception « incurve » l'univers, lui imprime une courbure – et l'image-affection – entre-deux de l'action et de la perception, elle est pure qualité, coïncidence du sujet avec l'objet, ou façon dont il « s'éprouve du dedans »⁴²².

On comprend mieux à présent cette appellation de « métacinéma », cette identification totale de l'univers bergsonien au cinéma, et pourquoi cette alliance rompt nettement avec la structure de la représentation. Dans un tel univers, le sujet, à l'instar du spectateur au cinéma, n'est jamais placé dans une position telle qu'il lui soit donné de maîtriser la perception : il est lui-même une image parmi d'autres. Quant à la perception, elle serait plutôt créée par la caméra, soit, en termes bergsoniens, le rapport d'une image sélectionnée à une image sélective, un « centre d'indétermination ». « Instance mi-subjective », la caméra établit ce rapport sans le concours du spectateur ; qui plus est, elle dirige le regard du spectateur, elle lui impose, à ce sujet percevant, sa perception, tout en profitant de la mobilité de ses points de vue et de ses potentialités diverses de coupes et de cadrages – l'« universelle variation » – pour créer des « zones acentrées et décadrées » par rapport à celui-ci. L'image cinématographique déborde ainsi la perception subjective, au sens classique : désormais la perception est double, puisque, outre la perception subjective, « où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée », plus vaste et plus enveloppante, il y a la perception objective, « telle qu'elle est dans les choses, où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties »⁴²³. L'image-mouvement, l'image dont le mouvement est la circulation de cette double perception – du subjectif à l'objectif et inversement –, cette image à l'origine du cinéma s'avère donc par nature anti-représentative⁴²⁴.

Au-delà de l'image-mouvement, le cinéma fabrique, dans une seconde vague de création, l'image-temps. Celle-ci apporte une réponse à l'urgence de la crise de l'image-mouvement, sa dégénérescence dans les clichés qui envahissent peu à peu les écrans – le cinéma mis au service de la représentation ; en somme, une réponse à la question « où finit le cliché, où commence l'image ? »⁴²⁵. Comment « faire l'image », dirait Beckett, une image unique et difficile, qui offrirait une présentation *immédiate* du temps, auquel serait soumis le mouvement – un mouvement « aberrant », « fou » et « faux ». Deux conditions : d'une part, substituer à la situation sensori-motrice (celle de l'action) les

⁴²² *Ibid.*, p. 96. Vu qu'il a déjà été question de ces trois types d'images dans l'analyse de *Film*, nous ne nous y attardons pas davantage.

⁴²³ *Ibid.*, p. 111.

⁴²⁴ L'un des meilleurs témoignages cinématographiques de « l'universelle variation », selon Deleuze, reste le cinéma expérimental du Russe Vertov, le « Ciné-œil ». Ce cinéma crée par excellence l'univers machinique de Bergson, « l'agencement machinique des images-matière », où la perception naît de la matière elle-même : il n'est fait que d'images dont les mouvements sont relatifs les uns aux autres, « il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses » (*ibid.*, pp. 116 à 124). On voit bien, en outre, en quoi un film comme *L'homme à la caméra*, qui construit tout un jeu de regards entre l'œil humain et l'œil de la machine – œil aux perspectives variables –, présente de nombreuses affinités avec *Film* de Beckett.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 289. Cette crise de l'image-mouvement – soit la caricature de l'image-action, sa dégénérescence dans le passage purement mécanique de la perception au mouvement –, correspond approximativement à la période de la Seconde Guerre mondiale, suivie de la mutation de l'image cinématographique dans l'après-guerre (avec des variantes suivant les pays).

« situations optiques et sonores pures », dans les « espaces désaffectés » où l'image semble flotter comme en rêve (au lieu des milieux déterminés qui ancrent le réalisme des comportements), et d'autre part, saturer l'image de signes multiples, « opsignes » et « sonsignes », mais aussi « chronosignes » « noosignes », « lectosignes » – à nouveau tout un foisonnement de concepts sémiotiques. Ces signes, il s'agit seulement que l'image nous les donne à *voir* – le cinéma de l'image-temps est un « cinéma de voyants », spectateurs et personnages confondus –, qu'elle nous rende audibles et visibles le temps et la pensée.

Mais comment fabriquer une telle image – ou comment peut-on philosopher, en cinéaste, cette image ? Encore une fois, la réponse viendra chez Deleuze de la perception – dans le sens d'une captation sensible – de la part de virtualité sertie dans cette nouvelle image cinématographique : « pour que l'image-temps naisse, il faut que l'image actuelle entre en rapport avec sa *propre* image virtuelle en tant que telle. [...] Il faut que se constitue une image biface, mutuelle, actuelle et virtuelle à la fois »⁴²⁶. Et de la nommer « image-cristal », en raison de l'indiscernabilité de ses deux facettes, se mirant l'une dans l'autre. De surcroît, c'est encore la topologie du pli que nous retrouvons au détour de l'image, ou celle du signe proustien : l'image-temps instaure effectivement des « incommensurabilités », des « coupures irrationnelles » entre images, coupures qui mettent en contact des dehors et des dedans asymétriques. Ainsi, entre l'image visuelle et l'image sonore – le son devenu à son tour une image –, deux images dites « héautonomes », passe cette limite irrationnelle, ce pli⁴²⁷.

À suivre le mouvement, presque de spirale, de *L'image-temps*, on reconnaît en quoi l'expérimentation de la « géophilosophie » a pu enrichir celle du cinéma. Si le premier cinéma construit un univers machinique où s'agencent les images-mouvement, le second, traquant les signes du temps pour les rendre visibles sur la surface de l'écran, creuse le virtuel. Or le virtuel est le devenir de l'image, l'image en devenir dans laquelle coexistent toutes les dimensions du temps ; l'image en puissance(s), qui fait tomber la vérité sous le coup des « puissances du faux »⁴²⁸ – faux mouvement du temps. Aussi l'image nous fait-elle devenir voyant, nous fait-elle voyager, à travers le visible comme l'audible, les espaces quelconques et vides comme l'acte de parole pure. Tandis qu'elle s'enrichit d'une multiplicité de plans, de signes – qu'elle se fait « stratigraphique », superpose les nappes de temps –, elle devient de plus en plus sobre également, de plus en plus « désaffectée » ou « lisse ».

⁴²⁶ *Id.*, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 358.

⁴²⁷ Nous réservons les détails de la construction de l'image-temps pour un moment que nous jugeons plus opportun, à savoir la présentation des films télévisés de Beckett (dans le quatrième chapitre).

⁴²⁸ Depuis ses tout premiers écrits sur Nietzsche, Deleuze tient la « montée des puissances du faux » – ici, le « cinéma de faussaires », de personnages faux – pour le levier qui peut faire basculer la Métaphysique de la vérité. En outre, c'est la narration elle-même qui est « falsifiante » dans ce cinéma. La force du temps, dit Deleuze, a « de tout temps » eu ce pouvoir de mettre en crise la vérité, justement parce qu'elle est plurielle, qu'elle fait coexister des réalités ou strates temporelles « impossibles ». « [L'image-temps] a aussi pour propriété de mettre en question la notion de vérité ; car le faux cesse d'être une simple apparence, ou même un mensonge, pour atteindre à cette puissance du devenir qui constitue les séries ou les degrés, qui franchit les limites, opère les métamorphoses, et développe sur tout son parcours un acte de légende, de fabulation. Par-delà le vrai et le faux, le devenir comme puissance du faux » (*ibid.*, p. 360).

L'image-temps s'aventure vers le vide, le rien de son propre événement, son avènement comme image unique.

« Il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander "qu'est-ce que le cinéma ?", mais "qu'est-ce que la philosophie ?" »⁴²⁹, conclut Deleuze. Et de fait, son dernier livre écrit avec Guattari s'intitulera *Qu'est-ce que la philosophie ?* Pour penser la philosophie, il aura fallu penser préalablement (avec) le cinéma – mais aussi (avec) la musique, la peinture, l'architecture, le théâtre, la littérature ; créer l'événement de la pensée requiert toujours l'« interférence », le « vol mutuel », l'entre-deux et l'entre-jeu de pratiques multiples. Aussi répondre à la question « qu'est-ce que la philosophie ? » ne peut-il avoir ni d'autre sens ni d'autre chemin, pas d'autre moyen que de réfléchir cette interférence même. Ce qui ne signifie pas, loin s'en faut, que la tâche réservée à la philosophie consisterait à « réfléchir sur » les autres disciplines – attendu que « personne n'a besoin de philosophie pour réfléchir sur quoi que ce soit »⁴³⁰ : ni contemplation ni communication – de faits, d'informations, des choses en l'état où elles sont –, la philosophie n'est pas non plus réflexion, mais bien création, invention de concepts – son outil propre.

Nul ne s'étonnera donc de trouver dans un livre qui porte ce titre – *Qu'est-ce que la philosophie ?* – une section sur l'art, ainsi qu'une partie consacrée à la science ; nul ne s'étonnera encore de ce que les auteurs leur donnent une dénomination commune, « Chaoïdes », filles du Chaos, parce que tous les trois (philosophie, art et science) ont à lutter constamment contre cet « abîme indifférencié » dont cependant sont issus leurs plans d'immanence respectifs. À l'autre extrémité, tous trois ont également à se défendre contre la dérive de la pensée dans l'opinion, le cliché, l'information – les plus grands ennemis de la pensée, que Deleuze a toujours combattus. Penser signifie donc affronter le chaos, affronter sa propre négativité pour en extraire des variations, un devenir continu. Or penser est la fonction commune aux trois « Chaoïdes », dont le lieu de jonction se situe dans l'espace topologique du cerveau, là où se créent des « interférences illocalisables » : « c'est là que les concepts, les sensations, les fonctions deviennent indécidables, en même temps que la philosophie, l'art et la science, indiscernables, comme s'ils partageaient la même ombre »⁴³¹. Toutefois l'indiscernable n'équivaut pas à l'indistinct : chacune de ces trois grandes formes de la pensée conserve son irréductibilité, à commencer par la particularité de son image de la pensée, ou son « plan » de création, sol mouvant dont elle émerge, mais qu'elle retrace aussi continûment, l'arrachant au chaos⁴³². Si se tisse entre les trois formes de plans – immanence, composition et référence – « un riche tissu de

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 366.

⁴³⁰ DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 11.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 206.

⁴³² On remarquera le retour, bien des années plus tard, de notions qui se trouvaient déjà au centre de la lecture de la *Recherche* proustienne : créer, renouveler, subvertir l'image de la pensée, notamment, ce préalable, ce dehors à partir duquel nous sommes « jetés » dans la pensée. L'image de la pensée philosophique, depuis *Proust*, interdit que sa pratique soit celle de la discussion, et son instrument, l'opinion ou l'information. Aussi l'« ami » n'est-il un « personnage conceptuel » qu'en tant qu'ami du concept, et non de la conversation. On repère là une des principales lignes de force transversales à toute l'œuvre philosophique de Deleuze.

correspondances »⁴³³, il reste que sur chacun de ceux-ci les trois Chaoïdes pensent avec leurs outils spécifiques – concepts, sensations et fonctions –, grâce à leurs acteurs propres – personnages conceptuels, figures esthétiques et observateurs partiels. Aussi, quoique se posent pour toutes ces pratiques de pensée des problèmes analogues, chacune possède-t-elle ses moyens de réponse singuliers.

La philosophie, quant à elle, répond à ces problèmes grâce à l'extraction, depuis le fond chaotique, de concepts, les événements purs de sa pensée, avec leur histoire et leur puissance de devenir : toujours multiples, les concepts forment des totalités de diverses composantes, mais aussi des fragments du plan, de la ritournelle qui les lie dans un même tempo. En outre, puisqu'elle crée des concepts et trace un plan, disent nos deux auteurs, « la philosophie est un constructivisme »⁴³⁴ ; et la coupe sur le chaos, l'« Un-Tout illimité » ou « la vague unique » sur laquelle se dessinent les plis conceptuels, un « plan d'immanence » ou « plan de consistance » – consistance donnée par les concepts au chaos. Tel est le nom de l'image propre à la pensée philosophique, « machine abstraite » que vont agencer les pièces conceptuelles ; « vide » dans lequel celles-ci se meuvent à des vitesses variables, selon un mouvement infini (ou de l'infini), un aller-retour ou échange immédiat, un pli de l'être à la pensée⁴³⁵. Enfin les « acteurs » du plan d'immanence, plan qui constitue leur espace originaire, mais qu'ils contribuent sans cesse à recréer⁴³⁶, sont les « personnages conceptuels », que l'on inventera à l'infini : ils sont les vrais sujets de la philosophie, les agents d'énonciation de toute philosophie, tandis que les noms du philosophe – des noms d'individus – n'en sont que les pseudonymes. En résumé, la philosophie consiste donc en ceci : une création de concepts

⁴³³ *Ibid.*, p. 188.

⁴³⁴ En philosophie, on construit des problèmes et des solutions à ces problèmes, au moyen de l'invention illimitée, excessive, de concepts et de personnages conceptuels, sur le plan de consistance. Par conséquent « le constructivisme disqualifie toute discussion » (p. 79), ainsi que la contemplation et la réflexion. Même la critique est déjà une façon de construire, construire de nouveaux concepts, de sorte que la philosophie se trouve en permanence en état de crise.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 38. Une fois encore, il s'agit de penser le rapport de l'Un au multiple : si chaque philosophe trace un nouveau plan, crée une nouvelle image de la pensée, il le fait toutefois sur LE plan d'immanence, le non-pensable de la pensée. « C'est le socle de tous les plans, immanent à chaque plan pensable qui n'arrive pas à le penser. Il est le plus intime dans la pensée, et pourtant un dehors absolu » (p. 59). La philosophie est donc la coexistence de plans multiples et sans cesse renouvelés à partir de l'« Un-Tout » de la pensée, que Deleuze et Guattari qualifient aussi de « vide ». On retrouve là exactement le vide de Beckett, l'un des noms de l'être, fond sur lequel se détachent les existants – dont le crâne ou la pensée (le chiffre trois). En effet, pour Deleuze et Guattari, c'est parce que le mouvement est immédiat, un simple pli entre image de la pensée et matière de l'être « qu'on dit que penser et être sont une seule et même chose » (p. 41). Or chez Beckett, ce double mouvement et cette consubstantialité de l'être et de la pensée soudent également l'ontologie de *Cap au pire* : si l'être sous ses deux noms, vide et pénombre, peut désigner le « fondement », la condition de l'apparaître de la pensée, celle-ci est aussi l'un des trois nombres indispensables sans lesquels ne pourrait se manifester ce fondement comme fondement, comme vide, comme intervalle entre les existants. Pas d'être ni d'existence sans le chiffre de la pensée, élément minimal et indispensable.

⁴³⁶ Entre le plan et le personnage, il y a, en effet, « présupposition réciproque » : le personnage « plonge dans le chaos » pour déterminer les traits du plan (présupposition du personnage, qui crée les plans multiples), et en même temps, à partir du plan, il crée les concepts et fait correspondre leurs « traits intensifs » à celui-ci (présupposition du plan « Un-Tout ») (voir *ibid.*, p. 73).

(consistance), le tracé d'un plan pré-philosophique (immanence) et l'invention de personnages philosophiques (insistance). « Tracer, inventer, créer, c'est la trinité philosophique »⁴³⁷.

Tracer, inventer, créer – plutôt que réfléchir, contempler ou discuter : les trois actes d'une « géophilosophie ». Car ces trois actes se rassemblent en un seul, l'acte de penser ; et penser implique d'établir un rapport à la terre. La terre, en effet, déterritorialise le territoire qui la structure, tandis qu'inversement le territoire reterritorialise la terre. Penser consistera donc à faire fonctionner, grâce aux personnages conceptuels, ce circuit, ce double mouvement de dé- et de reterritorialisation, c'est-à-dire « absorber la terre », l'absolu de la déterritorialisation – le chaos, en d'autres mots –, dans un plan d'immanence, pour en faire l'être de la pensée⁴³⁸. Ainsi la « géophilosophie » construit une image de la pensée qui lui permet de demeurer entièrement dans l'immanence : dans l'aller-retour *entre* terre et territoire, le penser de cette philosophie se meut dans la stricte horizontalité. Au sens propre, la « géophilosophie » est une philosophie de l'horizon, parce qu'elle ouvre l'horizon de son propre devenir. Et ce devenir, la terre, l'espace l'arrache à l'Histoire – au déterminisme historique – de sorte qu'il n'est jamais chez Deleuze et Guattari la montée « verticale » vers un avenir – voire la clôture d'une structure dialectique –, mais le tracé horizontal ou transversal d'une ligne de fuite qui l'enlève à toute destinée, à toute structure. De cette manière, la philosophie ne sera pas l'Histoire de ses concepts, puisque c'est au contraire le concept qui trace le devenir de la philosophie. « Le devenir est le concept même. Il naît dans l'Histoire, et y retombe, mais n'en est pas. Il n'a pas en lui-même de début ni de fin, mais seulement un milieu. Aussi est-il plus géographique qu'historique »⁴³⁹. C'est pourquoi l'expérimentation philosophique, par la création de concepts, permet de capter l'événement : non pas l'événement effectué, actualisé, tel que peut le saisir l'Histoire, mais « l'événement dans son devenir, dans sa consistance propre »⁴⁴⁰, qui est celle du concept – tout concept est un événement pur.

*

Avec la « géophilosophie », nous concluons ce parcours dans la pensée de Deleuze, qui se sera souvent entrecroisée avec celle de Guattari. Le maître-mot de cette pensée – ou plutôt de ce penser, car penser est un acte qui demeure toujours à faire –, nous paraît être le virtuel⁴⁴¹. De fait, le virtuel est

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁴³⁸ Ou la pensée de l'être, puisqu'il y a congruence parfaite entre être et penser.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 106. Dans la même ligne d'idées, nous épinglons au passage le concept d'« utopie », venant de l'école de Francfort, concept qui est discuté par les auteurs. L'utopie, en tant que critique philosophique du présent, « résistance au présent », est fort proche du mouvement de déterritorialisation absolue qu'opère le devenir sur l'Histoire. Cette remarque nous fait songer notamment à la philosophie de Cornelius Castoriadis, pour qui l'utopie est une puissance d'ouverture de l'Histoire – de subversion et de recreation. Toutefois, aux yeux de Deleuze et Guattari, le concept d'utopie a ce défaut de demeurer inscrit dans l'Histoire, de s'y référer toujours, même lorsque ce concept en est la force déconstituante – au contraire du devenir, qui s'arrache à l'Histoire (voir à ce propos les pages 95-96 et 106).

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴¹ On remarquera que, sur ce point-là, nous rejoignons Alain Badiou, pour qui la philosophie de Deleuze est le « chant du virtuel » par excellence.

point de rencontre entre l'espace et le temps, entre l'espace arraché au territoire par le devenir et le temps arraché à l'Histoire, déterritorialisé par l'espace. Aussi, si penser le virtuel est une façon de « se mesurer au chaos », et si c'est là la lutte la plus acharnée, le courage de la philosophie, n'est-ce pas parce que penser ne signifie jamais se retourner vers l'arrière ou même en rester à l'actuel, mais ouvrir le devenir du monde, le devenir terre du monde ? Penser, c'est résister au présent, faire de l'actuel non pas ce que nous sommes mais ce que nous avons à devenir ; penser, c'est penser le retour, mais savoir que revenir signifie devenir. Un devenir qui n'est pas historique – contrairement à l'avenir –, mais géographique, qui se ramifie en séries de devenirs imperceptibles.

Certes, la « géophilosophie » ne sonne pas le glas de l'Histoire (de la philosophie) : toutefois elle en fait éclater l'unité pour lui imprimer un mouvement discontinu, la fragmenter en de multiples devenirs – *des* histoires plurielles et partielles. Pratiquer la philosophie « en romancier », voilà le style de cette « géophilosophie ». Sans qu'il ne se confonde avec la littérature, son agencement, son dispositif est très similaire à celui des arts en général – une « logique de la sensation » : logique qui nous « donne à sentir des forces qui ne lui appartiennent pas en propre »⁴⁴². Car ni l'art ni la littérature n'ont de formes à imiter, mais elles ont des forces à faire sentir et des devenirs à écrire. Qui plus est, si la philosophie doit se faire la critique – jointe à une clinique : tracer le plan, tracer les lignes sur celui-ci⁴⁴³ –, critique de cet art ou de cette littérature, elle n'aura rien à réfléchir, ni à représenter : pratiquer la critique, d'un auteur, d'un artiste, d'un philosophe, consiste à « penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet, et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui »⁴⁴⁴. Ne pas écrire *sur*, mais *avec*, partir du milieu – quelque part dans le rhizome –, dégager les agencements et « fuir », ou plutôt faire fuir, avec les lignes qu'ils tracent.

N'est-ce pas d'une façon telle que la philosophie de Gilles Deleuze s'était annoncée ? Une résistance, un combat contre la représentation, à savoir le recommencement continu d'une lutte contre ce qui entrave les devenirs. Par conséquent, Deleuze ne s'est jamais contenté de « réfléchir » simplement l'anti-représentation, mais il s'est acharné à la pratiquer, à pratiquer la pensée de façon « anti-représentative ». Profondément original, atypique, indépendant de toute école ou de tout mouvement, il est parvenu à faire de sa philosophie une critique véritable : si de grands noms de l'Histoire l'inspirent – des philosophes, des écrivains, des artistes, des scientifiques –, il n'écrit jamais

⁴⁴² Benoît Goetz parle en ce sens de l'art comme « faux concept » chez Deleuze, parce qu'il n'est pas opposé à la nature (au couple "art-nature" se substitue celui de la territorialité/déterritorialisation). C'est pourquoi on ne trouve pas à proprement parler d'« esthétique » dans cette philosophie, si l'esthétique est une façon d'isoler les arts des autres pratiques pour en faire un domaine particulier ou privilégié (voir l'article de B. GOETZ intitulé « La maison de Gilles Deleuze », *op. cit.*, p. 5).

⁴⁴³ Ainsi critique et clinique se confondent pratiquement ; toutefois, tandis que l'une serait le tracé du plan de consistance, l'autre, le tracé des lignes du plan. Dans cette perspective, la clinique se dissocie de la psychanalyse et de ses schémas interprétatifs – tout comme la critique, de la linguistique et du culte de la signifiante. En duo avec Claire Parnet, Deleuze explique ceci dans le troisième chapitre de *Dialogues*, intitulé « Psychanalyse morte analysez », titre dans lequel on aura reconnu sans peine, en filigrane, celui de Beckett, « Imagination morte imaginez » : notons cette nouvelle allusion que Deleuze, comme souvent lorsqu'il s'agit de Beckett, ne juge pas utile d'explicitier (*cf.* « Psychanalyse morte analysez », in *Dialogues*, *op. cit.*, p. 142).

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 142.

sur qui que ce soit, mais il prolonge les lignes interrompues, invente une machine textuelle qui poursuit les processus d'écriture. Chaque rencontre est l'occasion d'une déterritorialisation, d'un nomadisme, l'occasion de voyager et de faire voyager. Aussi peut-on tracer, à notre tour, le rhizome des lignes et des voyages de cette philosophie, toute la cartographie du trajet deleuzien – le « plan d'immanence de sa vie ». Car ne disait-il pas, dans l'ultime texte publié avant sa mort, que l'immanence absolue – *versus* les « grands ennemis », Transcendance et Métaphysique, Représentation et Vérité unique – se confond avec une vie ? « Une vie ne contient que des virtuels »⁴⁴⁵, des événements, des virtualités prises dans des processus d'actualisation. Toute une vie, une pure immanence – non pas un individu, mais une singularité.

⁴⁴⁵ *Id.*, « L'immanence : une vie... », paru dans *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, republié dans *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 363.

Conclusion

La pensée, sa lutte, sa force de résistance au présent, est l'œuvre infinie de toute une vie. Ou plus exactement, l'œuvre de *la* vie, son œuvre illimitée. C'est que la vie dans son mouvement d'éternel retour déborde *les* vies singulières – les déborde tout en conservant sa pure immanence ; de la même façon, la pensée déborde le sujet qui la pense. La pensée ne commence jamais avec lui, elle a pour ainsi dire toujours déjà commencé, avant le sujet, elle forme le « dehors » à partir duquel celui-ci est jeté dans le mouvement du retour. C'est pourquoi penser la pensée, l'acte de penser en soi, renverse *immédiatement* – « dionysiaquement » – la représentation, telle qu'elle se donne dans l'« image-repoussoir » du platonisme : sans moyen terme, sans médiateur, le retour de la différence met à mal la Métaphysique des Idées – des identiques. Comment ? Précisément parce que le terme médiateur y fait défaut, qu'il manque à sa place – la place du Roi, ce « point de vue » externe à la structure, indispensable à la construction de sa perspective. Or ce point de vue, répétons-le, est la place d'un sujet ; mais d'un sujet qui, loin d'être débordé par la pensée, la maîtrise au contraire parfaitement.

Par conséquent, penser la pensée comme dehors du *sujet*, penser ce « débordement », revient à chasser celui-ci de sa place de maître, à l'*éjecter* hors de la représentation ; et, qui plus est, à rendre impossible la représentation elle-même, dénouer ce système symbolique – toute signification, toute vérité en fuite, érodée par les lignes de fuite souterraines. Faire dysfonctionner la structure et, du même coup, faire fonctionner un dispositif. Dispositif dont le renversement – de la représentation – est autant la cause que la conséquence : montage et démontage fusionnent dans la machine. Du sujet *déplacé* et de la représentation *repensée*, quelle est la cause, quelle est la conséquence ? Deux renversements en miroir – à moins que ce ne soient les miroirs qui s'en trouvent renversés, ces miroirs que supposait l'*épistémè* classique. Ainsi le sujet est produit par la machine dont il est l'effet, mais la machine enveloppe ses effets comme autant de rouages et d'agents nécessaires à son fonctionnement – fonctionnement circulaire de l'éternel retour.

L'un de ces effets « machinés », justement, a été la production d'images de l'« anti-représentation », images quelque peu caricaturales de la « rupture », de la « déconstruction » – ce que nous avons appelé « l'effet de crise ». Si quelquefois cet « effet de crise », tout au long du XXe siècle, et dans les champs les plus divers, a pu revêtir des masques grossiers, il n'en a pas moins pour origine une authentique fracture épistémologique – un changement d'*épistémè*, ce que nous avons appelé un « séisme stratigraphique ». La démarche archéologique foucaldienne offre effectivement une analyse minutieuse des différents paramètres de cette substitution épistémique, analyse qui en atteste la réalité – en outre, elle nous sera encore précieuse de par l'éclairage qu'elle jette sur la problématique du sujet, intrinsèquement liée à cette transformation fondamentale. Dans les pas de Foucault, Catherine Kintzler a alors réorienté notre question vers le « plan » propre à l'esthétique, et plus encore vers le théâtre, dont nous avons dit la spécificité quant à cette problématique de la représentation. Grâce au

dramatique, de surcroît, nous avons pu nuancer et recadrer les transformations de la représentation, en montrant que le geste mimétique – à travers lequel le théâtre classique a pu penser son « essence », à l'horizon de la représentation –, depuis le texte fondateur qu'est *La poétique*, cette *mimèsis*, dès qu'on la pense dans le domaine *poétique*, suppose une *poïétique*. Il reste – nous y voilà encore –, que cette *poïétique* est le faire d'un sujet, qui en possède le savoir-faire. Raison pour laquelle la crise de la représentation est avérée : il se peut qu'elle soit un *effet* – effet des simulacres, des « puissances du faux » –, cet effet n'en est pas moins *réel*.

Ainsi de la « mise en crise » beckettienne, de la mise en jugement de la représentation dans ses premières œuvres : la stratégie rhétorique met sur pied une structure d'auto-critique théâtrale et romanesque. La *mise en crise*, organisée par l'épanorthose – l'« archifiguralité » du dire de l'œuvre, selon Bruno Clément – se fait littéralement *mise en abyme* : la représentation creuse dans le discours une faille, un espace d'entre-deux dans lequel elle s'engouffre pour mieux *se* représenter, se mirer elle-même. L'apparence de confusion et d'impuissance recouvre en réalité la froide lucidité et la grande rigueur avec lesquelles elle se représente représentant. « Qu'est-ce que le jeu ? », « que sont le temps, l'espace et le dire dramatiques ? », sont les questions *mises en scène* – scène dont l'aire de jeu, vide, figure l'abyme ; et dans le roman, « quelle est cette voix qui raconte » ?, « d'où, depuis quand et comment se dire ? » Voilà le leurre des miroirs déformants, le piège des reflets auquel se laisseront prendre, certainement, le lecteur ou spectateur non avertis.

À défaut de mettre fin à la « partie » qui toujours « suit son cours », de pouvoir crier « échec et mat » aux personnages, c'est donc le spectateur/lecteur qui est *mis en échec*. Si Hamm cherche avec tant d'angoisse à se positionner exactement au centre vide de l'échiquier, n'est-ce pas, somme toute, pour occuper visuellement, dans l'espace, la place du père-créditeur maître du discours – le langage dont il lègue à son fils un héritage énigmatique et donc paralysant – et des représentations qu'il donne ? Place qui consacre la victoire du sujet-roi, mais, du même coup, la défaite de l'œuvre⁴⁴⁶. Bilan de la partie : un demi-échec seulement. De fait, le processus de l'échouage s'est bloqué, la ligne du pire entravée mène à l'impasse⁴⁴⁷. De celle-ci, Beckett ne se sortira pas. À moins que... à moins de se mettre lui-même en échec, lui, le sujet-maître, et, consécutivement, la structure de la représentation elle-même. Solution la plus courageuse, que de se mettre soi-même, singularité artiste, échec et mat, afin de débloquent la structure et l'ouvrir au dispositif. Se soumettre à l'aléa d'une rencontre du Réel, qui peut-être ne se produira pas, et peut-être se produira, à l'*impromptu* ; à la percée du « pan » –

⁴⁴⁶ Nous faisons bien entendu écho aux mots d'Arnaud Rykner, que l'on n'aura pas oubliés : « victoire de l'écrivain qui se proclame peu après grand maître du "point aveugle" et du "centre vide" ... Victoire de l'écrivain, mais, peut-être, défaite de l'œuvre, incapable de se rebeller contre son créateur » (RYKNER (A.), *op. cit.*, p.125).

⁴⁴⁷ ...et ici aux passages cités de Deleuze et Guattari, lorsqu'ils examinent le fonctionnement des nouvelles chez Kafka.

génitif objectif et subjectif⁴⁴⁸. Tout est bon pour être pris comme engrenage par et pour la machine, tout est bon pour bâtir et faire fonctionner l'« Antilogos », lutter contre la structure et le symbolique, empêcher la victoire du sujet, et laisser la porte ouverte, enfin, à la créativité de l'œuvre – création de micro-événements, d'images fragiles, de fragments et de bribes.

Tout est bon pour le dispositif – tout ce qui se nomme « anti-représentation » : la parole qui s'étirole dans le gémissement ou le souffle, puis se laisse vaincre par la musique, la musique qui se fond en un son indifférencié, le son qui à son tour se joint au visible pour former une image en mouvement, le mouvement qui brouille l'image afin de ne pas laisser au visible le temps de se donner à la représentation. Ou, dans une autre gamme – avec les outils conceptuels du philosophe : l'éternel retour, les signes pluriels, les paradoxes et les effets de sens, les simulacres et les puissances du faux, la machine de désir et ses agencements, le plan d'immanence et ses lignes de fuite, les voyages nomades et les seuils d'intensité, la multiplicité des plis et l'unité de la monade – espaces et temps confondus dans la virtualité de l'être.

Mais bouclons la boucle. Nous disions la représentation repensée et, de façon concomitante, le sujet déplacé : un ébranlement des piliers de l'*épistémè* classique, une mutation profonde des bases de la pensée. D'immuable et immobile qu'il était, voilà l'un, chiffre premier de l'existence, à la fois muté et démobilisé : « moi » qui se mue en sujet, sujet bientôt divisé. Et pourtant ce n'est pas encore assez, cela ne suffit pas pour maintenir le cap au pire – demi-échec seulement. Certes, du moi unifié au sujet divisé, un saut est accompli, saut de la représentation imaginaire (le moi spéculaire) à la représentation symbolique (l'entrée du sujet au champ de l'Autre) : de l'un à l'autre, une fissure s'ouvre qui déchire l'unité et la transparence. Mais la mutation du sujet devra être bien plus conséquente encore : l'échouage de la représentation par le dispositif suppose l'irruption du troisième ordre, le Réel. En d'autres termes, elle suppose que le sujet ne soit pas simplement déplacé : car dans ce cas il lui serait toujours loisible de se replacer dans une position décalée, décalée et masquée, pour contrôler l'énonciation sans laisser voir son propre point d'ancrage. On appellera cela échafauder une stratégie-piège, faire de la division une faille « épanorthique » qui permet au sujet de se décaler de lui-même – après l'aliénation, la séparation.

Non, diviser et déplacer le sujet, pour Beckett comme pour Deleuze, c'est renoncer à mi-chemin, s'arrêter à l'impasse. Ce sujet, il ne faudra pas simplement le diviser mais l'*évincer*, pas seulement le déplacer mais l'*évacuer*. Faire l'image d'un sujet vaincu – mis en échec – et évidé – mis dans le vide.

⁴⁴⁸ À côté de ces deux sens du mot « pan », il y en a un troisième, dont nous n'avons pas encore parlé : les moments et figures du pan sont aussi ceux de Pan, ce compagnon de Dionysos, dieu orgiaque et figure de la fusion dans « l'Un-Tout illimité » qu'est le réel-virtuel.